E40 7200.33

中国音乐研究所丛刊

中国古代音乐史稿

第一分册·增訂版

李純一著

音乐出版社

中国音乐研究所丛刊

中国古代音乐史稿

李純一著

第一分册·增訂版

音乐出版社
北京

中国音乐研究所丛刊

中国古代音乐史稿

第一分册·增訂版

李 純 一 著

音乐出版社出版（北京和平門外西琉璃厂 170 号）

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

新华书店北京发行所发行

全 国 新 华 书 店 經 售

*

850×1168毫米 32开 2 印張 35,000文字 9頁插图

1964年3月 北京 第2版

1964年3月北京第2次印刷

統一书号：8026·748

印数：2,701—4,225册 定价0.67元

增訂版序

本书初版后不久，我即因旧病复发而休养了一个相当长的时期。到1961年才能开始工作，但因久病身弱脑衰，致使工作效率远不能和过去相比。此后，为了准备周代部分的写作，对先秦音乐思想进行摸索。因为这方面基本上是个空白点，而我对它又很缺乏知識，所以虽然化了两年多的时間而迄今仍未能探知其全貌，这也影响了工作的进展。近几年屡蒙很多同志探詢写作进展情况及何日能出版下一册，深愧无以为对。我想在不久的将来努力把周代部分写成，略以答謝大家的期望和关注。

本书初版后，看到几篇評論文章，听到一些意見，这对我有很大的启发和帮助，同时，自己也作了一些新的考虑，还搜集到一些新的資料，使自己某些原有的看法有所变动或有所进展。因此，我借这次再版的机会作了一次較大的增訂，用以糾正一些錯誤和弥补一些不足之处。当然，学无止境，这次增訂也只是就个人目前能力所及而为之，所以它也只能算是一个增訂稿。

十分遺憾的是，在这几年中还是沒有搜集到商代被統治阶級音乐創作的資料，特别是他們反剝削、反压迫的音乐資料，因而我还是无法在这方面作出必要的叙述。

近来有些人认为《周易》中某些卦爻辞是被保留下来的商代民間歌謠。这种說法似乎还未得到普遍的承认。即使是，但由于《周易》是由周人編写而成的一部占卜用书，某些商代民間歌謠

在被收入之前必然要經过选擇，在被收入之后，又必然經过删改而变成象現在这个十分含混晦澀的样子，使之符合占卜的要求。因此，使我們对它的內容和来源大多无法确定。例如《归妹》上六的“女承筐，无实；士刲羊，无血。”說它是一首反映人民的劳动生活的歌謠，这当然可以；但是，它是否源自民間，却很难考实。又如《屯》六二的“屯如，邅如，乘馬班如：匪寇，婚媾。”有人說它是揭露奴隶主的罪恶和压迫的，有人說它是反映搶婚風俗的，也有人說它是描写一个男子騎馬去找爱人的。究竟怎样解釋才对，因为这里既沒有主語，又叙述得过于簡略含混，实难确定。所以本书第二章只好暫不使用这部分材料。

这次增訂，如果沒有大家的批評、帮助、关心和鼓励，如果沒有借助于新近的研究成果和考古发現，是无从作起的。因此，我殷切盼望大家继續給予批評和支持，并为此預致以衷心的感謝。

李純一 1964年1月30日于北京

初 版 序

我治中国古代音乐史的时間是很短的，同时由于中国音乐史是一門极为年輕的学科，由于个人根底淺薄和資料的限制，使我从未敢想作这种系統而全面的通史工作。我原来只是对于有关这一方面的某些零碎的研究有些兴趣，但近几年来由于教課的需要，使我不得不向这方面去摸索。結果是越摸索越感到困难，因而也就越发感到自己能力的有限，越发想作些零碎的研究，也越发相信有了相当的零碎研究的基础后，才能进一步由小的綜合而进入大的綜合。

去年我离开学校到研究机构来工作，滿以为这一下可得遂自己的宿愿，不料中国音乐史书是当前迫切需要的东西，于是又不得不根据我从前所写的一部分讲稿来試写这本书。这就决定它必然会有許多不足甚至錯誤的地方，因此才先将开头的一部分发表，希望借此得到大家的批評和帮助，以为我日后切实修訂和继續試写的依据。

在試写过程中，关于历史分期、史料的处理以及其他各种問題，曾参考国內文史科学的新成就和先輩学者及时賢对于中国音乐史的研究成果，同时也得到不少同志和朋友的帮助和鼓励，我在此謹致以衷心的感謝。

李純一 1957年3月20日，北京。

图版二　1. 山西万泉荆村出土无音孔陶塤
2. 同前一音孔陶塤
3. 同前二音孔陶塤(以上均系山西省博物館贈印)
4. 南京安怀村出土陶塤(采自《考古通訊》1957年5期,图版肆,8)
图版三　1. 商代求雨之舞卜辞拓片(采自黃濬《鄴中片羽初集》卷下40·5)
2. 商代双鳥饕餮紋銅鼓(采自《泉屋清賞》130图)
图版四　安阳武官村商代奴隶主貴族大墓出土虎紋特磬(故宫博物院贈印)
图版五　商代魚形特磬(采自《鄴中片羽二集》卷下34頁)
图版六　故宫博物院所藏商代編磬及其銘文拓片(采自《双劍誃古器物图录》卷下17—19頁)
图版七　安阳大司空村殷墓出土編钟(中国科学院考古研究所贈印)
图版八　商代貯钟(采自商承祚《十二家吉金图录》貯2)
图版九　商代亚矣钟(采自《尊古斋所見吉金图》1·20)
图版一〇　商代毕钟(采自《善斋彝器图录》19)
图版一一　安阳大司空村殷墓出土編钟之一枚(采自《考古通訊》1958年10期,图版叁,15)
图版一二　故宫博物院所藏商代饕餮紋鐳(故宫博物院贈印)
图版一三　湖南宁乡杏村灣师古寨出土商代象紋鐳(湖南省博物館贈印)
图版一四　商代亚矣鈴及其銘文和鈴口的拓片(采自商承祚《十二家吉金图录》双8)
图版一五　安阳大司空村殷墓出土各式銅鈴(中国科学院考古研究所贈印)
图版一六　1. 郑州銘功路商代遺址出土一音孔陶塤。
2. 郑州二里崗商代遺址出土三音孔陶塤(以上均系河南省文物工作队贈印)
图版一七　輝县琉璃閣区殷墓出土大小陶塤(中国科学院考古研究所贈印)

目　次

增訂版序 …… I
初版序 …… II

引　言 …… 1
第一章　远古和夏代的音乐
一、远古和夏代社会簡述 …… 3
二、远古音乐傳說 …… 4
三、夏代音乐傳說 …… 10
四、远古和夏代的乐器 …… 16
五、結束語 …… 23
附：第一章主要参考书目
第二章　商代的音乐
一、商代社会簡述 …… 27
二、商代乐舞 …… 29
三、商代奴隶主貴族的音乐享乐和音乐教育 …… 33
四、商代的乐器和音阶調式 …… 39
五、結束語 …… 49
附：第二章主要参考书目

附 譜 目 次

譜一　荆村出土新石器时代陶塤测音結果……22
1.　无音孔陶塤
2.　一音孔陶塤
3.　二音孔陶塤
譜二　安阳武官村殷墓出土虎牧特磬测音結果……40
譜三　故宫博物院所藏商代編磬测音結果……40
譜四　商代編钟测音結果……42
1.　故宫博物院所藏商代編钟
2.　安阳大司空村殷墓出土編钟
譜五　郑州銘功路商代遺址出土一音孔陶塤测音結果……44
譜六　輝县琉璃閣区殷墓出土小陶塤测音結果……45
譜七　五钟商代后期乐器发音比較……47

插 图 目 次

图一　临洮寺窪山出土"陶鈴"俯視、側剖面及底部(采自夏鼐《考古学論文集》29頁)……18
图二　陕西长安县客省庄龙山文化遺址出土"陶钟"剖面……19
图三　西安半坡村仰韶文化遺址出土"陶哨"(采自《西安半坡》190頁)……21
图四　商代求雨之舞卜辞摹本(据《鄴中片羽初集》卷下40 5)……32
图五　河南安阳武官村商代奴隶主貴族大墓(采自初中課本《中国历史》第一册)……35

图 版 目 次

图版一　1.　临洮寺窪山出土"陶鈴"側面
2.　同前底部(以上均采自夏鼐《考古学論文集》图版拾伍，3、4)
3.　陕西长安县客省庄龙山文化遺址出土"陶钟"(历史博物館贈印)
4.　江苏吳江梅堰出土"骨哨"(采自《考古》1963年6期，图版肆，22)

引　言

我們偉大的祖国是人类发祥地之一，是世界上文化发达最早的国家之一。在音乐文化方面，我国也有着悠久而丰富的历史：在以往的各个历史阶段中进行过多种多样的音乐实踐，积累了丰富的音乐实踐的經驗，产生了不少带有民主性和革命性的音乐作品和进步的音乐理論，等等。

这些就是祖国的宝貴音乐遺产和优良傳統。新中国的社会主义的民族的新音乐，就是在这个基础上遵循着党的文艺路綫而日益繁荣和发展起来的。

毛主席教导我們說：

"学习我們的历史遺产，用馬克思主义的方法給以批判的总結，是我們学习的另一任务。我們这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的許多珍貴品。对于这些，我們还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展；我們是馬克思主义的历史主义者，我們不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我們应当給以总結，承继这一份珍貴的遺产。这对于指导当前的偉大的运动，是有重要帮助的。"(《毛澤东选集》第二卷522頁，人民出版社1952年第2版。)

"中国的长期封建社会中，創造了燦烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件，但是

决不能无批判地兼收并蓄。必須将古代封建統治阶級的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。中国現时的新政治新經济是从古代的旧政治旧經济发展而来的，中国現时的新文化也是从古代的旧文化发展而来，因此，我們必須尊重自己的历史，决不能割断历史。但是这种尊重，是給历史以一定的科学的地位，是尊重历史的辯証的发展，而不是頌古非今，不是贊揚任何封建的毒素。对于人民群众和青年学生，主要地不是要引导他們向后看，而是要引导他們向前看"。(同上，700—701頁)

毛主席所說的历史遺产和古代文化，当然包括音乐历史遺产和古代音乐文化，因此，他关于研究和学习历史遺产和古代文化的立場、观点、方法以及任务和意义的科学的指示，我們在研究和学习中国古代音乐史中也必須完全遵守。只有这样，才能使中国古代音乐史的研究和学习有助于我国社会主义的民族的新音乐的建設和发展，从而使之更有效地去为祖国社会主义革命事业、无产阶級的政治和广大的工农兵服务，并对世界人民、对世界革命音乐文化做出更大的貢献。

第一章　远古和夏代的音乐

一、远古和夏代社会簡述

据目前考古发現看来，远从四、五十万年前起，我們的祖先就已生活在祖国富饒美丽的土地上。他們发明了用火，开始使用打制的旧石器。

經过长期的劳动，大約从五万年起，我們祖先的体质已經进化到大体上接近于現代人，而我国原始社会，随着漁猎經济的进步，逐漸进入母系氏族公社时期。

又經过漫长的过程，母系氏族公社制度才得到了发展。到六、七千年前，散布在祖国辽闊土地上的許多母系氏族部落給我們留下了丰富多采的新石器文化遺存。例如黃河流域的"仰韶文化"和"馬家窑文化"显示出以农业为主的綜合經济的特点；北方的"細石器文化"显示出以畜牧为主的經济的特点。

我国远古各族人民的历史发展是不平衡的。大約在五千年前，黃河、长江流域的氏族部落先后进入父系氏族公社时期。大体上屬于这一时期的文化遺存主要有黃河流域的"龙山"、"辛店"、"寺窪"和"卡窑"文化，长江流域的"屈家岭"、"青蓮崗"、"良渚"和"湖熟"文化，等等。

在原始社会里，极端低下的生产水平决定了人們的生产劳动必然要采取集体的方式，也决定了当时的社会形式必然是以原始公社为单位的生产資料和产品的公有制。先民們共同劳动，共同

享用劳动果实，过着沒有阶級、沒有阶級剝削和阶級压迫的原始共产主义生活。

到氏族公社晚期，随着生产力的发展，促成了农业和畜牧业的社会分工，手工业也开始逐漸和农业分离而成为独立的生产部門，并且有了剩余产品和以交换为主的商品生产。这时，牲畜和各种产品开始成为家庭的私有財产，并且开始把俘虏变成为从事生产劳动的奴隶，于是在氏族里开始出現了貧富分化的現象，也开始出現了氏族貴族和阶級，使得氏族公社制度逐漸瓦解。

傳說中从燧人氏、伏羲氏、神农氏到黃帝、尧、舜、禹等时代，即相当于漫长的原始时期。

大約在公元前二十一世紀时，活动在黃河中游一带的夏部落首先开始进入奴隶社会。相傳夏朝由禹起到桀灭亡止，共傳四百多年。

二、远古音乐傳說

現存的远古音乐傳說多是周代以后的文字記載，虽然其中难免混杂一些后人的附会和阶級偏見，但仍可从中捕捉到一些远古音乐起源于劳动、劳动实踐及其发展的踪迹。

远古音乐傳說中有关于狩猎生活的。例如：

"夔曰：'戛击鳴球，搏拊琴瑟以咏。'祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙鏞以閒，鳥兽蹌蹌，《簫韶》九成，凤凰来仪。夔曰：'於！击石拊石，百兽率舞，庶尹允諧。'"（《尚书·益稷》）

"帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞀置❶缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以鼓舞百兽。"（《呂氏春秋·

❶ 孙詒让謂："置疑当为冒，形近而誤。"又謂："置或当作冥，即幎之省。"

古乐篇》)

如果把这里一些后人附会的东西剔除掉,就可以探知这种用原始乐器(如"击石拊石"的磬、"麋鞀置缶"的土鼓)来伴奏的并化装成百兽的原始乐舞可能是一种反映先民狩猎活动的乐舞。

生活在远古时代的先民們,常在狩猎前后进行模仿狩猎对象和狩猎活动的化装跳舞,用以进行狩猎操演和鼓动人心,或者用以抒发人們从集体狩猎中所得到的欢快心情和感受。在极端低下的原始生产条件下,先民們对认識自己的劳动对象和生产活动有着十分迫切的需要,所以劳动对象成为原始艺术的注意中心,而生产活动决定了原始艺术的內容和形式。可以設想,原始乐舞不过是"劳动号子"和劳动过程的再現,或者可以說,原始乐舞不过是先民們的劳动、劳动实踐的美化形式。从原始乐舞与当时人們的集体劳动或物质生产渾然交織在一起这一基本特征看来,可知原始乐舞起源于劳动、劳动实踐并为劳动、劳动实踐服务;原始乐舞为集体所創造并为集体利益服务。

《呂氏春秋·古乐篇》中还有一个如下的傳說,这可能与农牧业有关:

"昔葛天氏之乐,三人操牛尾投足以歌八闋。一曰《載民》,二曰《玄鳥》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《达帝功》,❶七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》❷。"

这个傳說显示出这样一种合乎原始文化史的內容,即先民們为了求得理想的收成(《遂草木》、《奋五谷》、《总禽兽之极》),他們常举行一种宗教仪式,幻想通过与原始宗教信仰相結合的音乐歌

❶ 达字原作建,此从孙詒让說校改。

❷ 总禽兽之极,旧本作总万物之极,此从毕沅說校改。

舞向祖先(《載民》)和图騰(《玄鳥》)进行膜拜和祭祀，用以求得这些“超自然力量”的慈悲和帮助。可見这样的原始乐舞是被設想为对生产实踐具有实际作用的。

象这样的原始乐舞显然是音乐、詩歌和舞蹈的結合体，并与它們的发展相并行。歌唱是对所要表現的事物过程及其內容的叙述，歌詞就是原始詩歌，舞蹈就是这一事物过程及其內容的戏剧表演，而歌唱和舞蹈都是用乐器来伴奏。

当先民們发明了农耕并以之为生活的一个主要来源之后，就必然对于作物以及与其密切相关的事物(如天气等)予以极大的关切，于是这一新的生活內容在音乐上得到了反映。下引的傳說即其一例。

“昔古朱襄氏之治天下也，多風而阳气蓄积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生”。(《呂氏春秋·古乐篇》)

这个傳說的合理內核可能是这样：先民們幻想用具有巫术意味的音乐去驅逐那敗坏作物的干旱天气。

巫术是原始宗教的重要組成部分，而原始音乐常被用为施行巫术的媒介。原始宗教的产生是基于先民們对于自然斗爭的軟弱无力，而某些与它有着密切联系的原始音乐歌舞就是被設想弥补这方面的不足而被創造出来的。

《国語·郑語》中記載着另一个与农业生产有关的音乐傳說：

“虞幕能听协風，以成乐物生者也。”(韦昭注：虞幕，舜后虞思也。协，和也。言能听知和風，因时順气，以成育万物，使之乐生。)

这个傳說或許与巫术有关，但也可能表明先民們有了用乐音来测知适于耕种的“协風”的作法。这种作法的产生可能是这样：先

民們根据长期的生活实踐，得知某个乐音常与适于耕种的“协風”所发出的声音相一致，因之，用以測知“协風”的到来与否，甚至賦予特定的巫术意义。后世的乐音或音乐与風气有着密切关系这一观念❶的出現，或可溯源于此。

在原始社会里，主持这种宗教活动的本由氏族領袖或长老来担当，日后才逐漸轉移到专职的巫师、乐师等身上。因之，后世乐师之有“掌知音乐風气”❷的职責，恐亦导源于此。

远古音乐傳說中还有关于先民和自然灾害作斗爭的。例如：

“昔阴康氏❸之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁閼而滞著，筋骨瑟縮不达，故作为舞以宣导之。”（《吕氏春秋·古乐篇》）

从中不难看出，洪水所造成的灾害严重地威胁着先民的生活和健康，但他們并未被洪水吓倒，而是勇敢頑强地去征服洪水，并且創造了这种带有鍛炼性质的乐舞。要战胜自然，就得靠集体的一致努力、勇敢和机智，这是原始氏族社会生活的基本激情，也是原始乐舞所具有的基本精神。

再如：

“天山……英水出焉，而西南流，注于湯谷。有神焉。其状如黃囊，赤如丹火，六足四翼，渾敦无面目，是識歌舞。”（《山海經·西山經》）

这似乎暗示着，在严峻的自然力面前，先民們感到自己微弱无力，幻想通过具有巫术意味的化装歌舞，使自己获得“六足四翼”怪兽那样的非凡力量，以战胜各种自然界的敌人。

---

❶ 例如《国語·晋語》八的“夫乐以开山川之風也”和《左傳》隱公5年的“夫舞所以节八音而行八風”等，即屬于此类观念。

❷ 《国語·周語》下韦昭注。

❸ 阴康氏原作陶唐氏，此从毕沅等說校改。

在先民的生活中，各种原始宗教信仰占有重大的地位，因而产生了許多与之有关的乐舞傳說。前面所提到的一些乐舞中就有一些与图騰崇拜、祖先崇拜以及巫术等有关，現在还可以举出一些例子，如《云門》、《承云》、《咸池》等。

关于《云門》，未見有完整的傳說，但相傳《云門》是黃帝部落的乐舞❶，黃帝部落以云为图騰❷。两相联系起来看，說不定《云門》是黃帝部落的图騰乐舞。《周礼·春官·大司乐》之所以說"舞《云門》以祀天神"，或与此有关。

关于《承云》，《呂氏春秋·古乐篇》載有比較完整的傳說：

"帝顓頊生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正風乃行，其音若熙熙、凄凄、鏘鏘。帝顓頊好其音，乃令飞龙作乐❸，效八風之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令鱓先为乐倡，鱓乃偃寢，以其尾鼓其腹，其音英英"。

这里說《承云》是祭祀上帝的乐舞，而相傳顓頊是黃帝之孙❹，据此推測，它也可能与崇拜云的图騰有关。

这里还有一件值得注意的事，即把鱓（鼉）皮蒙鼓一事神話化了，认为鱓皮鼓是由鱓魚变成的。

关于《咸池》的傳說，也只有《呂氏春秋·古乐篇》記載較詳較早。当然，其中也混杂一些后人的附会。

"黃帝又命伶倫与荣将鑄十二鈡，以和五音，以施英韶。以仲春之月乙卯之日日在奎始奏之，命之曰《咸池》。"

《咸池》又名《大咸》❺。这里說是黃帝的乐舞，但有的說是尧

❶ 《周礼·大司乐》、《楚辞·远游》等注。
❷ 《左》昭17："昔者黃帝以云紀，故为云师而云名。"
❸ 乐字系从許維遹說补。
❹ 《史記·五帝本紀》："帝顓頊高阳者，黃帝之孙。"
❺ 《周礼·大司乐》郑注。

或舜的乐舞❶，究竟如何，今已无从考知。

相傳东方日浴处叫咸池❷，据此推测，它或是一种与崇拜日浴处有关的原始乐舞。《周礼·大司乐》所以說"舞《咸池》以祭地示"，或即由此而来。

远古音乐傳說中还有关于战爭的。例如：

"当舜之时，有苗不服，禹将伐之，舜曰：'不可。上德不厚而行武，非道也。'乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。"(《韓非子·五蠹》)

舜和禹是父系氏族社会末期的氏族貴族，也是部落联盟的領袖。他們为了掠夺肥沃土地、財物和奴隶，常对其它部落进行战爭。这里的有苗，就是一个被他們掠夺的部落。

禹"执干戚舞"何以能使有苗服？关于这一問題，古人就已不得其解；例如战国时代偉大詩人屈原就曾发出这样的疑問："干胁时舞，何以怀之？"❸ 根据現代对于原始舞蹈的研究，可以把这解釋为作战以前所举行的一种带有鼓动性质及操练性质的軍事跳舞。我国古代舞、武二字常相通用，大概就是由于这个緣故。《釋名·釋言語》："武，舞也，征伐行动如物鼓舞也。"这还保留着很古老的解釋。

远古音乐傳說中还有关于爱情的，例如《呂氏春秋·季夏紀·音初篇》中有这样的記載：

"禹行功，見塗山之女，禹未之遇，而巡省南土。塗山氏之女乃令其妾候禹于塗山之阳，女乃作歌曰：'候人兮猗！'实始作为南音。"

❶ 《周礼》、《国語》、《楚辞》等注及《淮南子·齐俗訓》。

❷ 《离騷》："飲余馬于咸池兮。"王逸注："咸池，日浴处也。"《山海經·海外东經》："湯谷上有扶桑，十日所浴。"《淮南·天文》："日出暘谷，浴于咸池，拂于扶桑。"据此可知，日浴处在日出处的东方。

❸ 《楚辞·天問》。

南音始于塗山氏之女的說法，当不可靠；但原始歌曲之有以爱情为內容的这一点，应无疑問。

这首歌曲只有四个字，而其“兮猗”（兮古讀如啊，猗与兮音同）两个字都是感叹字，这頗符合原始歌曲的特点。原始歌曲是劳动生活的直接产物，故其基本因素是节奏，而其最簡单的曲調及其歌詞常是同一呼声或言辞的重复。可以設想，在这种簡单朴素的歌曲中包含着强烈的感情。后来，原始歌曲随着社会的进展而使其內容逐漸丰富起来，才逐漸形成比較謹严而多样的形式，而其歌詞乃逐漸发展为詩。

三、夏代音乐傳說

夏代是我国历史上第一个阶級社会——奴隶社会的开端。这时，社会发生了根本的变革，私有制和奴隶阶級同奴隶主阶級的对立，阶級剝削、阶級压迫和阶級斗爭不仅出現了而且发展了，因而音乐也开始被打上了阶級烙印并成为阶級斗爭的一种工具，从而出現了两种不同的音乐文化。

正因为夏代的社会发生了根本的变革，所以給我們遺留下一些有关的音乐傳說。

相傳《大夏》是夏王朝用来歌頌禹的治水功績的乐舞。《呂氏春秋·古乐篇》对此有比較詳細的記載：

> “禹立，勤劳天下，日夜不懈，决壅塞，凿龙門，降通瀆水以导河，疏三江五湖注之东海，以利黔首。于是命皋陶为《夏籥》（就是《大夏》）九成，以昭其功。”

《大夏》的內容和原始时期乐舞比較起来，可以看出它有如下两个突出的特点：

一、它不是以斗爭对象或劳动对象，而是以自然战胜者的人为注意中心，充滿了人对自身力量的信心和自豪。人是自然界的征服者，而不是它的被征服者。这当与当时生产力即人对自然的控制能力的巨大增长有着密不可分的关系。

二、它所歌頌的人物又仅仅是奴隶主阶級的杰出的統治者，并把人民对自然界的偉大胜利仅仅視为少数統治者的功績。社会的理想和成就不再被視为全体社会成員的，而是仅仅被看做少数的統治者的。这当与当时阶級的出現和对立有着密不可分的联系。

因此，象《大夏》这一类乐舞的思想內容，当是奴隶制时代审美观点的阶級傾向性的一种表現。

周代之所以用《大夏》来祭祀山川❶，恐怕就是由于与治水有关。

春秋时代吳国季札曾在魯国看到《大夏》乐舞❷，它是不是夏乐的直傳，今已无从考知。

夏代如何表演《大夏》乐舞，目前也无从考知；不过，根据文献記載，我們还能知道一些周代的表演情况：舞者八佾（六十四个舞者分为八列）❸，头載皮弁（皮帽），裸露上身，下身著素积（白色裙）❹，手执翟羽，并用籥来伴奏❺。

先秦古籍中載有关于夏王朝建立的音乐傳說。例如：

"禹崩，三年之丧毕，益避禹之子于箕山之阴。朝覲訟獄者不之益

❶ 《周礼·大司乐》："舞《大夏》以祭山川。"

❷ 《左》襄29："（季札）見舞《大夏》者，曰：'美哉！勤而不德，非禹其誰能修之！"杜預注："尽力沟洫，勤也。"

❸ 《礼記·祭統》："八佾以舞《大夏》。"

❹ 《礼記·明堂位》："皮弁素积，裼而舞《大夏》。"

❺ 此从王国維說，見《观堂集林》100頁，中华书局1961年版。

而之启，曰：‘吾君之子也。’謳歌者不謳歌益而謳歌启，曰：‘吾君之子也’。”（《孟子·万章》上）

禹时，夏部落和一些远亲的及东方夷族的氏族部落在黄河流域結成一个龐大的部落联盟，夏部落貴族的势力也日趋强大。到禹死后，部落联盟的首領本应輪到东夷的益来担任，但夏貴族破坏了这个傳統，夺取了这个位置，推禹的儿子启为王。

上引的傳說頗符合于这一历史情况。它反映出，在原始社会向奴隶制社会轉变时期中，夏氏族貴族用謳歌来表达他們的政治見解，頌揚能代表他們的利益和要求的政治首領。

再如：

“夏后伯启与有扈战于甘澤而不胜，于是乎处不重席，食不貳味，琴瑟不張，鈡鼓不修，子女不飾，亲亲长长，遵賢使能，期年而有扈氏服。”（《呂氏春秋·季春紀·先已篇》）

启夺得王位之初，夏貴族內部新旧势力发生了矛盾，有扈氏以武力反对启，在甘澤（今陝西鄠县西南）爆发了激烈的战爭。后来启討灭了有扈氏，才巩固住自己的地位。

上引傳說說，战爭开始后，启沒有馬上贏得胜利，于是节制自己在音乐、飲食等生活方面的过度享受，并敬爱亲长，尊重賢者，任用能人，过了一年才打敗有扈氏。如果說启节制自己的音乐享乐是获得战爭胜利的原因之一的話，那么，这种节制似应屬于减輕对夏部落內部的剝削这一类性质的措施。这样，启才能取得更多的支持和拥护而贏得胜利。

关于启在音乐享乐方面的放纵，也留有一些傳說。

相傳启在音乐享乐上放纵得很厉害，甚至把祭祀天帝用的庄

严而优美的《九韶》和《九歌》拿来自己享乐❶，以致引起內訌❷。这就无怪乎后世墨子拿启当作他"非乐"論的历史根据了！

"于《武观》曰：'启乃淫泆康乐，野于飲食，将将（鏘鏘）銘（鳴）苴（凫）磬以力❸，湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼，章聞于天❹，天用弗式。'故上者天鬼弗式❺，下者万民弗利。是故子墨子曰：今天下士君子請（誠）将欲求兴天下之利，除天下之害，当在乐之为物将不可不禁而止也。"（《墨子·非乐》上）

春秋时吳国季札在魯国請观周乐时曾見过《韶箾》之舞，并給予极高的評价，叹为观止❻；同时代的孔子对《韶》也屡加贊美❼，并曾因在齐国听到它而陶醉得三月不知肉味❽；战国时偉大詩人屈原将久在民間流傳的《九歌》改写成为不朽的詩篇❾。凡此均足以表明《韶》和《九歌》确是具有深远影响的优美的夏代乐舞和歌曲。

在这里应当注意：原始音乐本来是很簡单朴素的，看它和集体劳动、舞蹈等結合得那样紧密，可以推知节奏是它的基本因素。古人說原始歌曲"乐而无轉"❿，是可信的。原始音乐发展到具有一

---

❶ 《天問》："启棘宾帝（原誤为商），《九辯》《九歌》。"《山海經·大荒西經》："开（即启）上三嬪于天，得《九辯》《九歌》以下。……开焉（爰）得始歌《九招》（招即韶）。"郭璞注引《竹书紀年》："夏后开舞《九招》。"

❷ 《离騷》："启《九辯》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。不顧难以图后兮，五子用乎家巷。"（末一句从王念孙說校改）

❸ 此句从于省吾說校改。

❹ 天字原誤作大，此从惠栋、毕沅等說校改。

❺ 式字原誤作戒，此从孙詒让說校改。

❻ 《左》襄29："吳公子季札来聘。……請观于周乐。……見舞《韶箾》者，曰："德至矣哉！大矣，如天之无不幬也，如地之无不載也！虽其盛德，其蔑加于此矣！观止矣！若有他乐，吾不敢請矣。"

❼ 《論語·八佾》："子謂《韶》，'尽美矣，又尽善也。'"《卫灵公》："乐則《韶》《武》。"（末一字从俞樾說校改）

❽ 《論語·述而》："子在齐聞《韶》，三月不知肉味。"

❾ 此从郭沫若說，見所著《屈原研究》及《屈原賦今譯》。

❿ 《淮南子·齐俗訓》。

定的旋律性的地步，当是进入阶級社会以后的事情。《韶》和《九歌》可能是我国音乐发展到一定阶段的标帜，因此，它才能发生深远的影响。

到了夏末，桀放纵音乐享乐的程度就更甚了。例如《呂氏春秋·仲夏季·侈乐篇》說他"作为侈乐，大鼓钟磬管簫之音，以巨为美，以众为观"；《管子·輕重》甲說他有"女乐三万人，晨譟于端門，乐聞于三衢"❶；《路史·后紀》十三注引《史記》說他"大迸倡优漫烂之乐，設奇偉之戏、靡靡之音。"这些話里当然搀有不少后人的附会和夸大，不可尽信；但是，都异口同声地这样說，亦当有所依据。

由启到桀放纵音乐享乐的程度之逐漸增大，应該是一种合乎历史发展的現象。随着生产力的逐漸提高和生活資料謀得方式的逐漸改善，随着私有制和阶級对立的发展，就必然給奴隶主貴族提供越来越多的放纵音乐享乐的物质条件和社会条件。例如专供奴隶主貴族享乐用的"女乐"之类，当然是由脫产的奴隶来充任，而这在仅能保証人們极端貧乏生活的原始社会里是不可能发生的事情。

另外，不言而喻，奴隶主貴族为滿足其荒淫无度的音乐享乐，强迫一些有音乐才能的奴隶脫产而专門从事音乐活动，这就在客观上为音乐艺术的提高和发展創造了条件。

夏王朝不仅剝削本部落內的人民，而且强迫被征服的和承认夏王朝共主地位的部落对它承担貢納义务。下引两条文字就是与此有关的音乐傳說。

❶ 此文原有訛乱，此从《太平御覽》134所引。

"少康即位，方夷来宾，献其乐舞。"(《路史·后紀》十三注引《竹书紀年》)

"后发即位，元年，諸夷宾于王門，諸夷入舞。"(《后汉书·东夷傳》注及《太平御覽》780引《竹书紀年》)

"来宾"，束世澂认为是夏王朝向其四周部落、氏族征收貢物❶。果然如此，那么，在夷族貢納时或有一定的仪式或礼节，其中还有乐舞，也說不定在貢納中甚至包括有从事乐舞的奴隶，从而发生了音乐文化上的交流和融合，并促进了我国音乐的发展。

正是由于夏桀的"虐政荒淫"❷，才激起了人民对他的怨恨和反抗。例如当时人民这样咒駡他：

"时(是)日曷丧，予及汝皆亡！"(《尙书，湯誓》)

这表明，夏末时人民使用歌曲这种斗爭武器来揭露、反抗和摧毁夏王朝的罪恶統治。可以这样說，这种歌声就是夏王朝的送葬曲。

同时，也使得夏王朝統治阶級內部众叛亲离，人心向商。例如《韓詩外傳》載有这样的傳說：

"昔者桀为酒池糟堤，纵靡靡之乐，而牛飲者三千。群臣相持而歌：

'江水沛兮，舟楫敗兮，我王廢兮。趣归于亳，亳亦大兮。'

又曰：

'乐兮乐兮，四牡騯兮，六轡沃兮。去不善兮，善何不乐兮。'"

这歌詞显然是出自后人的手笔，但夏桀纵欲享乐，不修民事，以致众叛亲离，人心向商，因而产生这种带有政治傾向的歌曲并不是沒有其可能的。

---

❶ 束世澂：《夏代和商代的奴隶制》，《历史研究》1956年1期。

❷ 《史記·殷本紀》。

关于夏代与宗教信仰有关的音乐傳說遺留不多，除前面提到的《韶》和《九歌》等与祭祀天帝、祖先等有关外，还可举出如下一則：

"辰不集于房，瞽奏鼓。"（《左》昭17引《夏书》。注：集，安也。房，舍也。日月不安其舍則食。）

这是說，夏代有这样的迷信作法，即夏王朝遇到认为不祥的日月蝕时，令乐师瞽奏鼓来救除。

另外，还有值得注意的是，这时已經出了"少数特权分子"乐师瞽从事音乐方面的"分工"。当然，"这种分工的最簡单的完全自发形成的形式，就是奴隶制。"❶ 这一方面使得夏代音乐得以提高和发展，另方面也使得統治集团手中的音乐更加神秘化，成为統治人民的一种工具。

四、远古和夏代的乐器

原始乐器，和原始音乐同样，也是起源于劳动、劳动实踐。

根据目前考古发現和所能掌握的文献看来，早在我国的远古时期和夏代里就已經有了若干种乐器。

首先談一下打击乐器。

鼓 《呂氏春秋·古乐篇》說："倕作为鼙鼓。"《世本》說："夷作鼓。"类似的傳說还有不少，但都已无可稽考。不过，根据原始社会史、原始文化史以及人种志等方面的研究，鼓是发生最早的一种打击乐器，想来我国也不会例外。

正因鼓在我国发生得很早，所以在古代語言中出現了这样

❶ 恩格斯（吳黎平譯）：《反杜林論》187頁，人民出版社1956年版。

的語汇：称钟、磬等受击处为鼓❶，称演奏某些乐器为鼓❷，等等。

《礼記·明堂位》說："土鼓、蕢桴、葦籥，伊耆氏之乐也。"《礼运》說："夫礼之物，……蕢桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。"《呂氏春秋·古乐篇》說："以麋鞈置缶而鼓之。"据此推測，較原始的鼓可能有一种是以陶为框的。

《明堂位》又說："夏后氏之足鼓。"❸甲骨文鼓字作壴或𡚬，正是足鼓的象形。商去夏未远，夏代有足鼓之說，当为可信。

至于鼓面，根据前引鱓化为鼓及"以麋鞈置缶而鼓之"等神話傳說看来，这时有用鱓、麋等皮作成的可能。

《山海經·大荒东經》还有一个这样的神話：

> "东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，蒼身而无角，一足，出入水則必風雨。其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黃帝得之，以其皮为鼓，撅之以雷兽之骨，声聞五百里，以威天下。"

这暗示着原始时代有以夔皮冒鼓的可能。也許由于夔皮鼓及鱓皮鼓的出現較早或較为普遍，并且由于它在原始音乐中占有重要地位，所以后来产生了"鱓为乐倡"、"夔始制乐"❹及"夔为乐正"❺等神話。

缶 根据我国考古发現，自新石器时代起即已出現陶器，因之，在原始时期里，某些陶器有被用为打击乐器的可能。缶就是一个例子。《易·离》九三："不鼓缶而歌。"《詩·宛丘》："坎其击

❶ 例如《周礼·考工記》："（钟）于（钟口）上謂之鼓。""磬之鼓为三。"

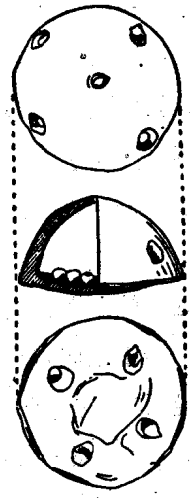
❷ 例如《易·离》九三："不鼓缶而歌。"《詩·小雅·鼓钟》："鼓钟欽欽，鼓瑟鼓琴。"

❸ 原作"鼓足"，此从王念孙說校改。

❹ 《礼記·乐記》。

❺ 《荀子·成相篇》。

缶。”这些文献固然出現較晚，但缶这种乐器的起源当必甚久。



图一 姹洮寺窪山出土“陶鈴”俯視、側剖面及底部(采自夏鼐《考古学論文集》29頁)

“陶鈴” 据考古学的发現，我国原始时代有一种类似嘩啷棒的打击乐器。例如在甘肃姹洮寺窪山的史前墓葬中曾出土过一种“紅陶响鈴”。它的形制是这样：底部平坦，上部作穹隆形，边緣有四个穿孔，中空，內有陶丸，可搖动作响(图一；图版一，1、2)。夏鼐认为它是馬家窑文化时期的制品，很可能在寺窪期中被拣拾起来給儿童当作玩具❶。根据原始文化史的研究，在原始乐器中，“不同种类的嘩啷棒也占重要地位。”❷这样看来，这种类乎嘩啷棒的玩具——“紅陶响鈴”，也可能是一种原始打击乐器。

磬 关于打击乐器的磬，也有不少傳說，而且《山海經》、《尙书》等书中都有关于磬石产地的詳細記載，想来这不一定都是出于附会或偶然。我們的原始祖先生活在为时很长的石器时代里，当有发明磬的可能。

磬字甲骨文作𡉚，左半象悬石，即磬，右半象手持槌击磬。又聲字从殼从耳，是个会意字，郭沫若认为“其意若曰以手击磬，耳得之而成聲。”❸聲字既借磬以会意，可見磬必有悠久的历史。

这种悬石的磬可能导源于某种片状石制工具。可以这样設

❶ 夏鼐：《考古学論文集》28頁，科学出版社，1961年版。
❷ 柯恩文(張錫彤譯)：《原始文化史綱》191頁，人民出版社，1955年版。
❸ 郭沫若：《甲骨文学研究》95頁，科学出版社，1962年版。

想，先民們在长期劳动过程中，逐漸发現某种石制片状工具能够发声，可以作为乐器，于是发明了磬。前引《呂氏春秋·古乐篇》所說的“击石拊石，以象上帝玉磬之音”，就具有暗示磬的发明过程的一些意味。

在原始社会晚期或夏代里，用两三枚磬組成的編磬之出現或有若干可能。因为当时的音乐系由两三个乐音构成，甚至可能已略具音阶或調式观念的萌芽，例如下述的原始旋律乐器陶塤即其証明。《礼記·明堂位》說：“叔之离磬。”注云：“叔，未之聞也。和、离謂次序其声也。”这种傳說似乎不应輕予否定。

关于磬的发展程序，可以試作推測如下：先民們在长期的劳动实踐和音乐实踐中，发現某种片状石制工具可以用为发出无固定音高的磬；日后，发現某种特殊石头（玉石）可以制成能发出固定音高的磬；再后，进而发展为具有几个乃至一系列固定音高的編磬。与此同时，磬的形制也逐漸由不定型而定型，形成一定的規格。

钟 傳說钟系由垂或鼓延所創❶，这虽然无可考証，但它的出現不应很晚。

近来在陝西长安县客省庄的龙山文化遺址中发現一件“陶钟”，是新石器时代晚期遺物❷。其形制近似商代的钟❸，体长方，中空，柄实（图二；图版一，3）。据此看来，它可能与商、周的钟、鐸类乐器有着一定的关系。

图二 “陶钟”剖面

❶ 《呂氏春秋·古乐篇》、《礼記·明堂位》、《山海經·海內經》。
❷ 此系承中国科学院考古研究所石兴邦同志見告。原物現藏历史博物館。
❸ 商代的钟，一般称之为鐃或鐸或鉦，也有称之为“执钟”的。

相傳夏代已开始使用銅器❶，而《孟子·尽心》下又說："禹之声尙文王之声"，"以追蠡。"❷ 如果这些傳說确有所据的話，則夏代或有鑄銅制钟的可能。至于夏代有无用两三枚钟組成的編钟，这恐怕要看当时有无銅钟而定，因为，根据当时的工艺水平来說，似乎只有銅钟才能发出符合要求的乐音来。目前由于資料限制，对此还不便深論，至多也只能說有若干可能。

郭沫若认为原始钟鐸是由竹、木制成❸。唐兰认为初由竹制，后由陶制，再后为銅制❹。我們的看法是这样：原始钟可能导源于一节竹筒或一段中空的木头，也可能导源于某种陶制容器，但不論竹、木或陶制的钟还只能发出不固定音高；及至发展为銅制时，才逐漸获得固定音高；再后，随着音阶、音律观念的逐漸形成与发展，随着乐器制造工艺水平的不断提高，才出現了具有几个乃至一系列乐音的編钟。同时，也与演奏方法的发展及改进相适应，钟的形制逐漸趋向定型化与規格化。

次述吹奏乐器。

哨 在原始时期里，若干吹奏乐器已經出現。它的出現可能与狩猎有关。例如鄂溫克人在鹿交配的八、九月时，用木制的哨吹出公鹿的叫声，附近的公鹿听到后便会走来，它們以为在公鹿叫的地方一定会有母鹿，这时猎人便可伺机射杀❺。

近年在黃河上游的卡窑文化遺址中曾发現过用兽肢骨制成的

❶ 如《左》宣3："昔夏之方有德也，远方图物，貢金九牧，鑄鼎象物。"又如《墨子·耕柱》："昔日夏后开（启）使蜚廉折（擿）金于山，而陶鑄之于昆吾。"

❷ 焦循《孟子正义》云："追者言所击之处，蠡則如木之朻也。三代之乐不殊，而禹之钟独形其殘缺，苟非当日之数数用之而何以有是也。"

❸ 郭沫若：《青銅时代》334頁，新文艺出版社，1951年版。

❹ 唐兰：《古乐器小記》《燕京学报》14期，59—64頁。

❺ 秋浦等：《鄂溫克人的原始社会形态》17頁，中华书局，1962年版。

"笛形器"，考古学家认为是一种原始乐器❶。又在江苏吳江梅堰新石器时代遺址中发現过"骨哨"。它是用骨管制成，表面磨光，近一端作一个瓜子形小孔(图版一，4)。考古学家认为它很可能是一种乐器，并应屬于青蓮崗文化时期或良渚文化时期的遺物❷。

图三　西安半坡村出土"陶哨"(采自《西安半坡》190頁)

塤　从許多有关塤的傳說中，使我們理解到它的出現也是很早的。

近来在西安半坡村的仰韶文化遺址中发現两个"陶哨"，这是約在六千年前制成的吹奏乐器。其形略如橄欖，大小相同，一个仅頂端有一个吹孔，另一个也是这样，但貫穿上下两端❸(图三)。从其形制方面来看，前者頗近乎塤，故宜称之为塤。

过去山西省万泉县荆村瓦渣斜曾出土过三个新石器时代的陶塤，現藏于山西省博物館。它們的形制是这样：一个几乎成管状，仅頂端有一个吹孔(图版二，1)；一个略呈椭圓形，除頂端有一个吹孔外，塤体上尙有一个音孔(图版二，2)；一个呈球状，頂端有一个吹孔，塤体上有两个音孔(图版二，3)

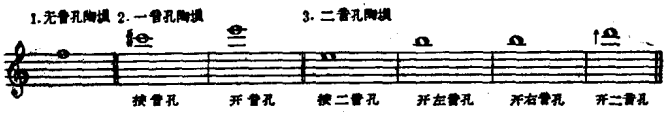
这三个陶塤的发音如譜一所示❹：

❶ 中国科学院考古研究所：《新中国的考古收获》26頁，文物出版社，1961年版。

❷ 江苏省文物工作队：《江苏吳江梅堰新石器时代遺址》，《考古》1963年6期，308—318頁。

❸ 中国科学院考古研究所、陝西省西安半坡博物館：《西安半坡》190頁，文物出版社，1963年版。

❹ 測音系由前民族音乐研究所托請山西省博物館轉請山西省人民广播电台协助进行。



譜 一

根据这三个陶埙发音各不相同来看，可以推知制造它們的人还沒有絕对音高或标准音的观念。根据一音孔陶埙特别是二音孔陶埙能发出两三个高度不同的乐音来看，可知它們是根据原始乐曲的不同要求而制成的。这一方面表明它們是原始的旋律乐器，另方面表明制造它們的人已略具音阶或調式观念的萌芽(参閱下章)。

又近来在南京安怀村的湖熟文化遺址中也发現一个陶埙❶。这个陶埙亦呈球状，除頂端有一个吹孔外，埙体上还有一个音孔(图版二，4)。考古学家认为，湖熟文化可能受中原文化的影响❷。如果这种論断不錯的話，則这个陶埙也可能与中原文化有联系。❸

这些原始陶埙好象显示出一些其本身的发展迹象：最初的埙或系由模仿竹管一类的自然天籟而成，日后逐漸增加音孔并向横的方向发展而演变为圓形或橢圓形。

根据新石器时代和商代前期都有二音孔及三音孔陶埙这一事实看来，夏代有两三个音孔陶埙的可能性应該是很大的。

籥 籥这种編管乐器也可能在原始时期就已出現了。《礼記·明堂位》所說的“葦籥”虽然不見得就是“伊耆氏之乐”，但言其历史

❶ 《考古通訊》，1957年5期，29頁。
❷ 曾昭燏、尹焕章：《試論湖熟文化》，《考古学报》，1959年4期，47—58頁。
❸ 湖熟文化在时間上約当中原的殷周时期，但安怀村出土的陶埙，在形制上与荆村出土二音孔陶埙极为相近而与殷周的埙相去較远，故移此一并叙述。

之久当是可信的。一向傳說《大夏》乐舞用籥，可見它起碼有着和《大夏》同样的悠久历史。

甲骨文有龠字作𠬝或𠬝，据郭沫若的研究，龠就是籥，乃編管乐器，甲骨文正象其形[1]。甲骨文的龠字既为象形字，当接近其原始形制，再和上述二、三音孔原始陶塤联系起来看，便可推知原始的籥亦当由二或三管編成。这表明它也是一种原始的旋律乐器。

总上所述，可知原始吹奏乐器之发展途徑可能是这样：最原始的吹奏乐器乃模仿自然天籟而成，只是能发一个音的一节竹管或一段骨管；日后，随着社会的进步和音乐的发展，乃逐漸增加音数。这时又向两个方向发展：一是向纵的方向发展，演变为类乎籥的乐器；另一个是向横的方向发展，或使器体加大而演变为如塤之类的乐器，或編列若干单管而演变为如籥之类的乐器。

关于原始时期和夏代的弦乐器，目前只能看到一些有关的傳說，而未見任何考古資料，甚至連商代的弦乐器迄今也未发現过，这就給这方面的研究带来很大的困难。根据現代对原始社会史以及人种志等等方面的研究看来，弦乐器也早在原始时期里就已出現，想我国也不当例外。但是，終因資料限制，无法进行具体的探索。

五、結束語

原始音乐产生于先民們在集体生活中的劳动、劳动实踐，并且与之渾然交織在一起，而原始音乐的发展又与劳动、劳动实踐的发

[1] 郭沫若：《甲骨文字研究》89—90頁，科学出版社，1962年版。

展密切联系在一起。显然，这同当时原始社会的存在及极端低下的生产水平是相适应的。原始音乐是先民們劳动生活的直接产物。

先民所以要在集体劳动、劳动实踐中創造音乐，是为了他們要认識生活和改进生活，是因为音乐符合他們的劳动、劳动实踐的要求。

因此，原始音乐，从內容到形式，都是由集体的劳动、劳动实踐来决定；并从而决定了它必然要和原始舞蹈紧密地結合在一起，而节奏成为它的基本因素。

因此，原始音乐必然由集体来創作，并以它所特有的艺术手段去为集体的利益、需要和理想服务。

据此可知，資产阶級学者常用以解釋原始音乐起源問題的"宗教說"、"性爱說"、"游戏說"、"律动說"以及"自然模仿說"等等錯誤理論，归根結蒂，都是那种"把认識的某一个特征、方面、部分片面地、夸大地、发展（膨脹、扩大）为脫离了物质、脫离了自然的，神化了的絕对"❶，也是为其阶級利益所巩固起来的唯心主义的音乐起源說。

到了夏代，社会发生了根本的变革，由氏族公社制轉入奴隶制，因而音乐开始被打上了阶級的烙印。

在夏代，音乐和劳动、劳动实踐的联系不象原始时代那样直接了，而当时的社会經济制度、政治和阶級斗爭等却对音乐的性质及其发展发生了直接的影响。因此，夏代音乐开始具有阶級性，并且实际上成为阶級斗爭的一种思想武器。

---

❶ 《列宁全集》第38卷，411頁。

在夏代，由于阶級的出現和社会分工的进一步发展，出現了专职的音乐奴隶和乐官，这为这一时期音乐的提高和发展創造了条件。《韶》、《九歌》等优美的乐舞、歌曲以及塤、籥等旋律乐器的出現，正足以表明当时音乐发展的高度。

在夏代，中原各族、各部落与其周圍各族、各部落間已經发生了音乐文化上的交流乃至融合，这也促进了当时音乐文化的发展。

由远古到夏代乐器发展情况大致是这样：乐器的发展虽然不大，但还是随着音乐的緩慢发展而緩慢发展的。由品种少逐漸到品种多、由不固定音逐漸到固定音、由单音逐漸到多音和由不定型逐漸到定型，当是乐器本身发展所遵循的途徑。

第一章　主要参考书目

恩格斯（曹葆华等譯）：《自然辯証法》，人民出版社，1955年版。

恩格斯（張仲实譯）：《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社，1954年版。

恩格斯（吳黎平譯）：《反杜林論》，人民出版社，1956年版。

中国科学院考古研究所：《新中国的考古收获》，文物出版社，1961年版。

郭沫若主編：《中国史稿》第一册，人民出版社，1962年版。

郭沫若：《甲骨文字研究》，科学出版社，1962年版。

吕振羽：《史前期中国社会研究》，生活、讀书、新知三联书店，1961年版。

許維遹：《吕氏春秋集釋》，文学古籍刊行社，1955年版。

李純一：《我国原始时期音乐試探》，音乐出版社，1957年版。

《尙书》、《左傳》、《礼記》，点石斋据阮氏文选楼《十三經注疏》石印本。

司馬迁：《史記》，《四部备要》本。

罗泌：《路史》，《四部备要》本。

郝懿行：《山海經箋疏》，《四部备要》本。

孙詒让：《周礼正义》，光緒排印本。

普列汉諾夫(曹葆华等譯)：《沒有地址的信，艺术与社会生活》，人民文学出版社，1962年版。

柯斯文(張錫彤譯)：《原始文化史綱》，人民出版社，1955年版。

格拉德舍夫斯(东北师范大学历史系翻譯室譯)：《原始社会史》，高等教育出版社，1958年版。

第二章　商代的音乐

一、商代社会簡述

商族是一个历史悠久的部落。傳說商的始祖契，是因其母有娀氏簡狄吞了玄鳥（燕子）卵而生的。这可能暗示商族在契以前是处于母系氏族社会，从契时起才进入父系氏族社会。

夏末，居住在黃河下游的商部落逐漸强盛起来，商王湯（卜辞称作唐或大乙）联合其同盟部落和与国打敗了夏桀，推翻了夏朝統治，建立了商朝。

商朝的疆域几乎包括今河南省的全部，跨有今山东、河北、山西、陝西、湖北和安徽等省的大部或一部。其影响范圍則更大，例如今湖南、四川等地都有商代遺址或遺物的发現。

商灭夏后，进一步发展为当时世界上为数不多的一个奴隶制文明大国。它为我国文化（包括音乐文化）的发展奠定了基础。盘庚迁殷（今河南安阳小屯村）以前是商代前期，約当公元前十六世紀至前十四世紀；其后是商代后期，約当公元前十三世紀至前十一世紀。考古学上所发現的郑州商代遺址和安阳殷墟，可以說是目前已知的这两期商代文化的集中表現。

商代已經进入了青銅器时代，青銅器的冶炼和鑄造达到了很高的水平。农业、畜牧业、手工业等都有了新的发展，而农业是商代最重要的社会生产部門。

在商代奴隶占有制的社会里，奴隶被視为会說話的工具，既可

以被任意买卖贈送，也可以被任意屠杀。这一生产关系的特点，从考古学所发現的大量殉葬奴隶（包括音乐奴隶）的事实中得到极其深刻的反映。

商代奴隶主不参加劳动，却过着淫侈的寄生生活，并对担負着主要社会生产的奴隶进行殘暴的剝削和压迫。奴隶們用逃亡、暴动等方式来进行反抗，这就严重地打击了商朝的統治。

商末，阶級矛盾以及商朝与所屬方国的矛盾都达到空前尖銳的程度，商的屬国周遂乘机灭商，建立了新的王朝。

在商代，随着生产的发展，社会生产的分工扩大了，脑力劳动同体力劳动的分工和对立也跟着发展起来。商代已經积累了一些专門的科学文化知識（包括音乐），出現了一批受貴族豢养的专业文化人（包括音乐家）。

商代的宗教已經成为奴隶主貴族統治人民的一种有力工具。商代政治就是一种神权政治。

商朝貴族迷信鬼神，遇事就向鬼神卜問。他們常把占卜結果以及事后的应驗用文字記录下来刻在占卜用的龟甲兽骨上。这种紀录就是所謂“卜辞”。有些卜辞与当时的音乐有关。这种文字就是所謂“甲骨文”。我們現在通用的汉字就是由它演变而来的。

在这里順便談一談有关商代音乐文献的一些問題。

商代虽然有了文字，但是有关商代音乐的可靠文字記載仍然是很少的，而关于商代奴隶阶級的音乐情况更少。今天幸有卜辞略可弥补这方面的不足，但它也有着很大的局限性：首先，它是商王室的占卜記录，更因文化占有者的阶級偏見所限，所記音乐活动仅限于商朝的最高統治者；其次，其时間基本上局限在从武丁起

到殷末止这二百多年的范圍里；再次，它的記載又十分簡略。再加上对这种十分古老文字的研究时間不长，以致目前还不能全部讀懂它，甚至在已讀出的部分里有些只能算是初步的考釋。虽然如此，它究竟是研究商代音乐历史的第一手資料，我們还应予以重視。

二、商代乐舞

商代乐舞較前有不小的发展。商代較为重要而又有可考的乐舞有《桑林》、《濩》、《頡》以及各种求雨用的乐舞。

《桑林》 《桑林》乐舞首見于《左傳》襄公十年：

> "宋公享侯于楚丘，請以《桑林》，荀罃辞。荀偃士匄曰：'諸侯宋魯于是观礼，魯有禘乐，宾祭用之，宋以《桑林》享君，不亦可乎？'舞师題以旌夏，晋侯惧而退入于房。"

杜預注："《桑林》，殷天子之乐名。"《庄子·养生主》："合于《桑林》之舞"。《釋文》引司馬彪云："《桑林》，湯乐名。"宋是商朝后代，則《桑林》乐舞当直承其祖先，非自宋始，所以旧說当有所据。

相傳商的始祖契是因其母簡狄吞了玄鳥卵而生的，玄鳥即商族的图騰。这里把《桑林》和魯国禘乐相比，可知它也是"禘其祖之所自出"❶的禘乐，即商族祭祀其图騰玄鳥与其先妣簡狄的乐舞。"舞师題以旌夏"，大概是說用鳥羽化装成玄鳥的舞师表演与簡狄交媾的故事。晋侯看了"惧而退入于房"，可能是因为它淫秽和荒誕不經。

---

❶ 《礼記·大傳》。

《濩》 《濩》这种乐舞不仅見于先秦古籍，也見于卜辞。例如：

"乙亥卜貞：王宾❶大乙《濩》。亡尤。"（《前》❷1·3·5）

"乙卯卜貞：王宾且（祖）乙《濩》。"（《佚》918）

关于《濩》的产生及其內容，先秦文献中有所記載。例如：

"湯放桀于大水，环天下自立为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。又修《九招》。"（《墨子·三辯》）

"殷湯即位，夏为无道，暴虐万民，侵削諸侯，不用軌度，天下患之，湯于是率六州以討桀之❸罪。功名大成，黔首安宁。湯乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》、《六英》❹，以見其善。"（《呂氏春秋·古乐篇》）

这意思是說，《濩》是为了歌頌湯的开国功績而創作的乐舞。这和《大夏》同样，也是歌頌杰出的統治者的。然据《周礼·大司乐》所說"舞《大濩》以享先妣"的話看来，它又与《桑林》性质相类似。《左傳》孔疏引皇甫謐說，正是以《桑林》为《大濩》的别名。究竟如何，文献不足，无从考証。不过，这一点是可以肯定的，即文献上一向把它和《韶》、《夏》并举，卜辞又表明用它来祭祀象大乙（即湯）、祖乙这一类有显德的先祖先王，可知它当是一种历史悠久的商族

❶ 宾即宾，祭名。

❷ 为簡便計，本章引用甲骨文书名概用如下簡称，以后不再一一注明。

《前》——罗振玉：《殷虛书契前編》

《佚》——商承祚：《殷契佚存》

《粹》——郭沫若：《殷契粹編》

《珠》——金祖同：《殷契遺珠》

《鄴初》——黃濬：《鄴中片羽初集》

《零拾》——陈邦怀：《甲骨文零拾》

❸ 之字从王念孙說增补。

❹ "六英"二字据《太平御覽》566引文增补。

乐舞。

据《左傳》襄公二十九年所記，春秋时代吳国季札聘魯时曾看过这个乐舞。

《祓》 有这样一条卜辞：

"庚寅卜，㱿貞：叀❶㞢戒祓于𠂤❷。"(《珠》363)

戒即戒字，象两手持戈。有人认为："'戒'則祓之省。《說文》'祓，宗庙奏《祓》乐'。'祓'为福之未刻全者。"❸ 如果这种解釋是正确的話，那么，《戒》可能本是一种武舞即軍事或田猎(田猎在古代也具有軍事意义)舞蹈。周代的《祓夏》(亦称《陔夏》)当与它有着淵源关系。

这条卜辞表明，商代把《戒》用于祭祀。

求雨之舞 商代經济以农业为主，而奴隶主貴族又迷信鬼神，所以卜辞中有不少关于求雨之舞的記載❹。例如：

"壬申卜：多𠬝舞，不其从(纵)雨？"(《鄴初》40·5)(图三；图版三，1)

"翌日庚其秉(旱)？乃𩁹，又(有)大雨？"

"翌日庚其秉？乃𩁹，卯至来庚亡(无)大雨？"

"来庚𠛱(則)秉，乃𩁹，亡大雨？"(《粹》845)

"𠭯𩁹二田盟、盂，又大雨？"(《粹》968)

"丙辰卜貞：今日奏舞，𠂤(有)从雨？雨。"(《粹》744)

---

❶ 叀同唯，发語詞。

❷ 𠂤即妣辛之合文。

❸ 金祖同：《殷契遺珠·发凡》31頁，孔德图书館，1939年版。

❹ 本段系参考郭沫若《殷契粹編·考釋》和陈梦家《殷虛卜辞綜述》第十七章第七节而写成。

图四　《鄴初》40·5 卜辞摹本

"庚午卜貞:乎(呼)𢀛舞，从雨?"(《前》6·26·2)

这些卜辞表明，商代奴隶主貴族为了庄稼免受干旱之灾，用各种乐舞来求雨。舞字甲骨文作𡚬或𡚬，即無字，亦即巫字。《說文》;"巫，巫祝也，女能事无形以舞降神者也;象人两袖舞形。"这个解釋具有部分的正确性。商代的巫，是一种宗教事务的官职，是神人之間的媒介，也是神权的掌握者，因而他是統治集团的一員。

武丁时卜辞的"無"字，到廪辛、康丁时加上雨字头而成为霝，这是"雩"字之所从来。《周礼·司巫》:"若国大旱，則帅巫而舞雩。"这也是說雩是求雨之祭。

根据卜辞所記，巫、舞原为一字，迨因巫者善舞之故。日后随着社会的进步才有所衍变，用巫字来专指专事舞号以降神、求雨的人，用舞字来专指求雨的舞蹈乃至一般的舞蹈，而用雩字来专指求雨之祭。

奏舞或系乐舞。《逸周书·本典》:"奏鼓以章乐，奏舞以观礼，奏歌以观和。"司馬相如《子虛賦》:"奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌。"皆可为証。

𢀛舞之𢀛字;一般多讀为征伐之征。陈梦家以为当如《說文》的𢀛字讀若撥，并謂𢀛舞或是《周礼》所說的《帗舞》。我以为𢀛字在卜辞中的确常当作征伐字来使用，据此推测，𢀛舞可能是一种武舞。如果是《帗舞》，也当是一种武舞。郭沫若疑帗字"古《周礼》本作翣"，"翣殆𢦏字之异，古人之𢦏有羽飾，字故从羽，以𢦏兴舞，故

謂之戲舞。"❶ 这是很值得重視的說法。

以上事实表明，商代的音乐歌舞已較前有了显著的发展。

在商代，认为上帝是万物的主宰，整个自然以及一切人間的吉凶禍福，如風雨的多少、年成的好坏、战争的胜敗等等，都归他管。商代的最高統治者宣称自己就是上帝的嫡系子孙。他們在世时，禀承天命神意来管理人間，是地上的上帝；他們死后，回到上帝身边仍旧当帝王，也能降灾降福。上帝和祖先既然有这样巨大的威力，所以要随时随地听从他們的指示。他們的指示就是由占卜而得知的。所以商代的神权政治是一种全被神化的統治体系，而宗教也成为奴隶主貴族巩固其阶級統治的一种工具。

以上所談的一些商代奴隶主貴族乐舞，都与政治及宗教有着极为密切的联系。例如《蔑》，无論从其歌頌杰出的統治者或就其成为占卜对象及用于祭祀的哪一方面来看，显然都带有强烈的政治性和神秘性。这种乐舞当然具有蒙蔽、痲痹和威懾人民等作用。其他乐舞，也都具有假借鬼神祖先等威力来統治人民的意义。由此可見，商王朝所掌握的音乐歌舞也是它实行神权統治的一种手段。

商代奴隶主阶級既然对人民实行殘酷的阶級剝削和阶級压迫，就必然会引起人民的反抗，也必然在这种激烈的阶級斗爭中产生出反剝削、反压迫的音乐来。最使人遺憾的是，有关这方面的情况，偏偏因文献无征，无法作出必要的叙述。

三、商代奴隶主貴族的音乐享乐和音乐教育

在商代，奴隶和奴隶主是两个对立的基本社会阶級。奴隶主

❶ 郭沫若：《金文丛考》208頁，日本文求堂书店，1932年版。

特别是奴隶主貴族依靠剝削奴隶来維持其荒淫奢侈的腐朽生活。其表現之一，便是在音乐享乐上的放纵。

《墨子·非乐》上引湯之《官刑》說：

"其恒舞于宮，是謂巫風。其刑：君子出絲二卫❶；小人否，似（以）二伯（百）黃徑（經）❷。"

这些話即便不完全可靠，但在一定程度上反映出这一眞实的历史情况，即自湯以来奴隶主貴族之放纵于音乐享乐是相当普遍而严重的事情。同时，夏桀即因放纵音乐享乐而亡国，商王朝也可能从中吸取了教訓。因此，商王朝为了巩固自己的地位，針对这种情况而制定出这种《官刑》，不是沒有可能的。

关于商殷奴隶主貴族之放纵音乐享乐这一点，近来得到越来越多的考古学証明。

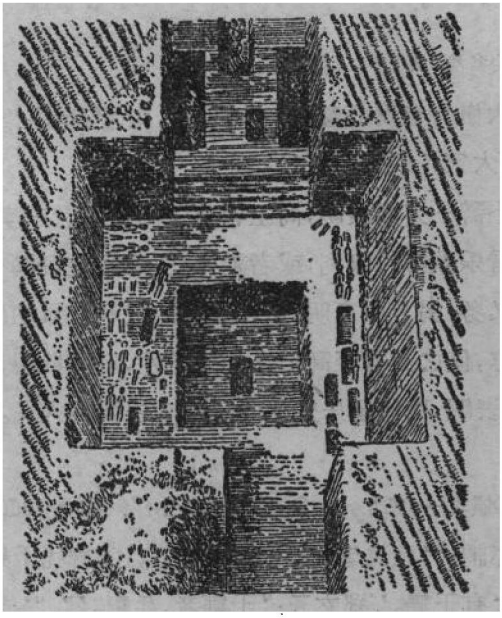
例如在安阳和輝县等地的大、中型商代墓葬中常发現有塤、磬、鼓、钟等乐器。特别值得注意的是，1950年春季在安阳武官村所发掘的商代奴隶主貴族大墓，在其槨室西側有女性骨架二十四具，其随葬品有一个虎紋特磬和三个小銅戈，戈上有絹帛或鳥羽的殘痕（图五）。郭宝鈞认为这些女性骨架是墓內主人的姬妾，小銅戈是"舞干羽"之戈而非兵器❸。我們推測，这些姬妾既然为墓主殉葬，則其生时必有为墓主作乐歌舞的义务，她們当是女性音乐奴隶，亦即古代所謂的"女乐"。

再有值得注意的是，1953年在安阳大司空村发掘商代墓葬时，

❶ 孙詒让认为卫是术之譌，而术又是遂之假借。术乃絲数量之名。

❷ 此句从于省吾說校改。經当指絲类而言。

❸ 郭宝鈞：《一九五〇年春季殷虛发掘报告》，《中国考古学报》第五册第一、二分合刊。



图五　河南安阳武官村商代大墓（采自初中課本《中国历史》第一册）

在312号墓內出土三个钟，而墓內的殉葬人可能也是三个❶。我們认为这三件乐器和这三个殉葬人之間显然有着絕非偶然的关系，这三个殉葬人当是这三件乐器的演奏者(因为商钟可以持鳴)，也就是說，他們也是音乐奴隶。

这些考古发現千眞万确地証明了，商代奴隶主貴族的音乐享乐是建筑在多么殘酷的阶級剝削和阶級压迫的基础之上的！同时，也証明了人民是商代音乐文化的主要創造者，而其創造成果为奴隶主貴族所占有。

商代奴隶主貴族的放纵音乐享乐，在卜辞上也有所反映。例

❶ 馬得志等：《一九五三年安阳大司空村发掘报告》，《考古学报》第九册，32—49頁。

如：

"氐多𣏟(樂)。"(《前》4·13·7)

氐字大概有征发的意思。"多𣏟"，束世澂謂："当是如《殷本紀》所說：'大𠭯乐戏于沙丘'的'乐戏'。"❶

这条卜辞一方面表明，商王朝为了滿足其音乐享乐，有向民間征发各种音乐歌舞的权利；或者說，商王朝規定民間有貢納各种音乐歌舞的义务；另方面表明，这种征发的权利或貢納的义务是凭借上帝的意志，使之具有至高无上的神圣性，以便欺騙和剝削人民。此外，它还表明，商代音乐文化的創造者主要是人民。

再如：

"其𢦏戈一？成九。大食，其亦用九牛？"(《粹》1000)

陈邦怀謂："'𢦏戈者，言击戈以舞也。戈舞犹干舞。'《周礼·春官·乐师》：'有干舞。'郑玄云：'干舞者，兵舞。'""'成九'，即《书》之九成。謂所奏之乐九竟，此与'大食之礼'有关系。'大食'者，《周礼·大司乐》：'王大食，三宥皆令奏钟鼓。'郑玄云：'大食，朔月月半以乐宥食时也。'今据卜辞，知殷王于大食之时，不但奏乐，且有戈舞焉。"❷ 如果这样的解釋能够成立的話，就可以推知，殷王在大食时尙假借天命神意来如此鋪張炫惑，則他在純粹纵欲享乐之时当必更甚于此。

商朝的最后一个国王——帝辛(即紂)，虽然对我国历史有一定的貢献，但他也是一个暴虐淫侈的統治者。他在音乐享乐上絲毫不逊于前王。《史記·殷本紀》說他"好酒淫乐，嬖于妲人。爱妲

❶ 束世澂：《夏代和商代的奴隶制》，《历史研究》1956年1期，50頁。
❷ 陈邦怀：《殷代社会史料征存》卷下11頁，天津人民出版社，1959年版。

己，妲己之言是从。于是使师涓❶作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚賦税以实鹿台之錢，而盈巨桥之粟。益收狗馬奇物，充牣宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚（飞）鳥置其中。慢于鬼神。大冣❷乐戏于沙丘。以酒为池，县（悬）肉为林，使男女倮，相逐其間，为长夜之飲。"弄得"百姓怨望，而諸侯有叛者"，連他的乐官太师、少师也"持其祭乐器奔周"。結果是"身死国亡，为天下戮"。❸这就无怪乎武王伐紂时，指出紂有"断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡說（悦）妇人"❹的罪状。

商代音乐歌舞較前有了显著的发展，而商王朝所掌握的音乐歌舞又是它实行神权統治的一种工具，这就要求商王朝有专职官員来管理它，也要求統治集团的成員們必須学习一些与各种必要的仪典和祭祀有关的礼乐，以便实行其神权統治。因之，这时为奴隶主阶級所举办和占有的教育事业中之有音乐一項乃势在必然之事。

商代奴隶主阶級的音乐教育在卜辞中可以看到一些反映。例如下揭的廪辛、康丁时期的卜辞說：

"丁酉卜，其乎（呼）目（以）多方小子小臣，其教𢦏？"（《粹》1162）

"多方"是被商朝征服而承认其共主地位的一些方国。"小子"或是貴族子弟。"小臣"是一种官职。𢦏，郭沫若认为"殆戒之省"。他还根据这条卜辞論断"殷时邻国，多遣子弟游学于殷"。❺又說：

---

❶ 梁玉绳謂师涓当作师延，說見所著《史記志疑》卷二。
❷ 冣，一本作聚。
❸ 《說苑·反质篇》。
❹ 《史記·周本紀》。
❺ 郭沫若：《殷契粹編·考釋》149頁，日本文求堂书店1937年版。

"多国之小子小臣同受殷人之教戒，非留学制之濫觴而何歟？"❶。沈灌群认为"'戒'字象人手持戈，它的含义有二：一是持戈而警戒，一是持戈而舞蹈，以'戒'为教育教养內容，正包含习武和习乐的两方面。"❷我以为这两說各有是处，可以相互补充。"戒"当是前面所述的一种武舞。

另外，我們还可作出如下四点推測：

一、商代多方小子、小臣尙須受礼乐教育，則商王朝的小子、小臣当更不能例外。

二、商代多方小子、小臣既然到商都来留学，則当其学成后必然把所学到的商朝礼乐带回本国，这就会使它得以扩散开来。

三、"教戒"須事先卜問，可見其事之神秘庄重。

四、商王朝既然对小子、小臣教戒，可能会有相应的制度、組織以及教师等等。

再如：

"教𠬝。"（《零拾》99）

陈邦怀疑𠬝为瞽之象形字，即《說文》之兆字。"教瞽"，謂教瞽蒙。❸如果这种解釋是正确的話，則我国对盲人进行音乐教育并使之专門从事音乐工作一事实远自商殷。

盲人因視覚有病，而其触覚和嗅覚又有很大的局限性，所以他对于客观事物的感覚和感知便尽量利用其局限性較小的听覚，从而使其听覚較常人为发达。我国古代之所以用盲人从事音乐工作，大概与此有关。当然，这也是統治阶級从盲人身上进行剝削的

---

❶ 郭沫若：《殷契粹編·序》2頁，日本文求堂书店1937年版。
❷ 沈灌群：《中国古代教育和教育思想》4頁，湖北人民出版社1956年版。
❸ 陈邦怀：《殷代社会史料征存》卷下8—9頁，天津人民出版社1959年版。

一种办法。

《礼記·明堂位》說："瞽宗，殷学也。"郑玄注云："瞽宗，乐师瞽矇之所宗也。古者，有道德者使教焉，死則以为乐祖，于此祭之。"沈灌群认为商代瞽宗"主要是进行礼乐教育并搜藏关于礼乐书籍的地方"。❶这些傳說和論断可能有其合理性。据此看来，瞽当是商代从事音乐及音乐教育工作的一种乐官或乐工。

如果上面的一些說法大体无誤的話，那么，我国的音乐教育事业至少在三千多年的商代就已出現了。不言而喻，音乐教育事业的出現，正是音乐文化发展到相当高度的一种标志。

四、商代的乐器和音阶調式

根据考古发現和甲骨文的研究，証明商代已有多种乐器。根据对少数商代乐器的測音，初步探知商代已有若干音阶或調式，并具有一定的諧和观念及音律观念。这些事实，也都足以表明商代音乐发展的高度。

商代的打击乐器有鼓、磬、钟、鈴等。

鼓 1935年在河南安阳西北岡1217号商代大墓的西墓道中发現有木腔蟒皮鼓的遺痕。其具体形制如何，因迄今未見有关的詳細記录或报告，所以无从得知。

《泉屋清賞》著录一双鳥饕餮紋四足銅鼓，考古学家多认为是殷器。鼓的两面飾以蟒皮紋，皮緣飾以三列釘紋，这表明它是木鼓的仿制(图版三，2)。鼓字甲骨文作𡈼或𡈼，屮象鼓上的装飾，○、⊖象鼓的正面，凵象鼓足，与此器酷似。

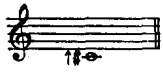
---

❶ 沈灌群：《中国古代教育和教育思想》4頁，湖北人民出版社1956年版。

至于商代鼓的形制是否仅此一种，因限于資料，无从得知。

磬 出土的商磬都是石(玉)制的。它可分为特磬与編磬两种。

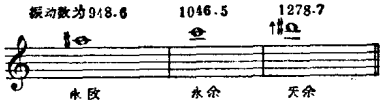
特磬是单独一枚的大磬。据目前所知，以一九五〇年春季在安阳武官村商代大墓出土的虎紋特磬最为完整精美。該磬用大理石做成，整体飾以虎紋，长84，高42，厚2.5厘米，磬体上側方鉆有一个悬孔，悬孔上側有显著的磨損痕迹(图版四)。由悬孔上側的磨損情况看来，它是一件久被使用的乐器。它的发音，据前民族音乐研究所的初步測定如譜二所示，稍高于 #c¹，振动数为 280.7 。其音色类乎銅声，頗渾厚。又《鄴中片羽二集》卷下著录一枚魚形特磬，也很精美。磬作魚形，整体飾以魚紋，悬孔也有磨損痕迹(图版五)。



譜 二

商代編磬多是三枚一組。一九三五年在安阳候家庄西北岡1004号商代大墓的南墓道与墓室相接連处出土玉制編磬一組，計三枚，惜原物为蔣匪帮劫走，无从考究。故宫博物院藏有一組商代編磬，計三枚，磬各有銘："永攺"、"永余"、"天余"(图版六)。此器原为于省吾所藏，承他見告，說是安阳殷墟一坑出土的。此三磬的銘文，目前还得不到确切而完滿解釋。

关于它們的发音，据前民族音乐研究所初步測定，約如譜三所示。



譜 三

据此可知，它們当是按照一定的音阶或調式組成的。如果視为^{b}B音阶，則为do·re·fa調式；如果視为^{b}E音阶，則为sol·la·do調式；如果視为^{b}A音阶，則为re·mi·sol調式；如果視为^{b}D音阶，則为la·si·re調式。

在音乐发展的早期阶段，其音阶調式并不如后代所具音数之多。这种現象，即使在今天文化发展較迟的民族中还能看到；例如現在我国貴州苗族就有以sol、la或sol、do、mi二、三音所組成的歌曲❶。因之，商代編磬之为旋律乐器是勿庸置疑的。

关于磬的形制，就今日所見，一般略呈不等边三角形，实例如上举的虎紋特磬及带銘編磬。值得注意的是，"永余"磬的形制和周代十分接近，足見周磬形制实本自商殷。商磬形制也有特殊的，如上举之魚形特磬，但不多見。

钟❷ 一般多称商钟为鐃为鐸，我以为不如称之为鏞或钟比較合宜。

商钟在考古学上的发現多是編钟，常是大小三枚为一組。其形制以短体、曲于（钟口）、短甬（钟柄）而无穿孔或环、干（甬上环状突起物）的为最常見（图版七），有穿孔的（图版八）、有环的（图版九）、平于而长甬有干的（图版一〇）和长体平于的（图版一一）則較为少見。綜观商钟周钟，这些有穿孔及环、干的钟当屬于过渡形态。編钟的甬多是中空而与內腔相通。钟体上或飾以弦紋，或飾以凸起的方格紋，但最常見的是飾以于上甬下为順的兽面（饕餮）紋。有些还带有表明

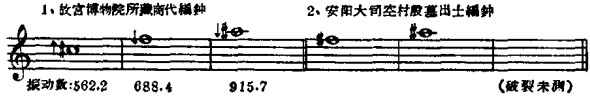
❶ 請参閱解放軍歌曲选編輯部《云南民間歌曲选》、李凝《云南貴州兄弟民族民歌集》等书。

❷ 拙著《关于殷钟的研究》一文对商钟討論較詳，可供参閱。文載《考古学报》1957年3期，41—50頁。

器主名号的銘文。

关于商代編钟的演奏方法，据我們推測，无穿孔或环、干的当是执鳴(用手拿着来演奏)或植鳴(把钟安放在座上来演奏)，有穿孔或环、干的当可悬鳴(把钟挂起来演奏)，其中长甬有干的或亦可植鳴。

商代編钟和商代編磬同样，也是按照一定的音阶調式組成的旋律乐器。前民族音乐研究所曾对故宫博物院所藏的及安阳大司空村殷墓出土的两組商代編钟进行过初步測音，其結果如下所示：



譜 四

据此可知，故宫博物院所藏一組的发音約当一个小三和弦的第一轉位，如果把f^2視为$\#c^2$的話。安阳大司空村殷墓出土的一組的前两枚的发音和前一組同样，也是一个大三度；其最小的一枚，因已破裂，无法測定，但若根据前一組編钟和下述殷塤的測音結果来推測，它可能是$\#a^2$上的小三度音或純四度音。

鏞 商代还有一种大钟，一般认为是商代后期的乐器。器体很重，有些重达80公斤上下。这种大钟，因为都不是經过正式的考古发掘而获得的，所以目前还不能断定它是不是特钟。陈梦家暫名之为鏞❶，我认为这当是可取的說法。

解放前湖南宁乡曾发現过商鏞❷，这是一件值得注意的事情。因为，这一事实表明，商代音乐文化的影响范圍并非仅限于中原地区。

❶ 陈梦家：《西周銅器断代》(五)，《考古学报》1956年3期，125頁。

❷ 高至喜：《商代人面方鼎》，《文物》1960年10期，57頁；《湖南宁乡黄村发現商代銅器和遺址》，《考古》1963年12期，648頁。

商鏞的形制和商代編钟大体相同，也是甬上无干(图版一二)或有干(图版一三)，不过于是平的。鏞体上多飾以繁复的或变形的兽面紋，有的还在边緣上飾以象、虎、魚等花紋，而这些花紋也都是以于上甬下为順的。就目前所知，还未发現过带銘的。

关于鏞的演奏方法，根据其器体很重这一点看来，当不便于执鳴，很可能是植鳴或悬鳴。

商代钟鏞和周代同样，也是用陶范鑄成的。其成分，根据部分化驗結果所示，銅与錫之比約为 6 ： 1❶。这和《考工記》"六分其金而錫居一，謂之钟鼎之齐(剂)"的說法基本一致，可見后世鑄造钟鏞的技术也是本自商殷。

鈴 商代文化遺址和墓葬中曾出土过很多的銅鈴，但似尚未发現其确定为乐器的；如亚矣鈴(图版十四)，一般多认为是綴于旗上的鈴，又如1953年在安阳大司空村殷墓出土过許多的鈴(图版一五)，多是狗鈴❷。不过，似乎也不应排斥它有被用为乐器的可能性。

綜观商鈴的形制，基本上可分为长、短鈴体两类，而每类又有有棱、无棱和曲于、平于之分，但鈕都作半环状。鈴体上有的飾以倒置的兽面紋，这一点和商代钟鏞的来路一样；有的带有銘文，用来表明器主的名号。周鈴形制大体上也与此相同，足見商鈴实为周鈴所本。

商鈴也是用陶范鑄成的。

后世的紐钟和商鈴的形制很相近，且有以"鈴钟"自名的，足見紐钟的形制实乃脫胎于商鈴。

❶ 据陈梦家《殷代銅器》一文附录二所引資料，載《考古学报》第7册，56頁。
❷ 馬得志等：《一九五三年安阳大司空村发掘报告》，《考古学报》第9册，51—52頁。

商代的吹奏乐器有埙(壎)、籥、龢(和)、言等。

埙 商代早期和晚期的埙，近来都有所发現。早期的商埙，如郑州銘功路出土的一个陶埙，埙体呈不太規則的椭圓形，頂端有一个吹孔，埙体上有一个音孔(图版一六,1)；二里崗出土的一个陶埙，埙体亦呈不太規則的椭圓形，頂端有一个吹孔，埙体上有三个音孔(图版一六,2)。晚期的，如輝县琉璃閣区殷墓出土的一个大的和两个小的陶埙，埙体都呈規則的卵形，平底，頂端有一个吹孔，埙体前后各有二、三个音孔，共計五个音孔(图版一七)。

它們音孔的由少而多和埙体的由不規則的椭圓形而演变成規則的平底卵形，当是表明商埙的发展过程与趋向。音孔由少而多，当是适应音乐发展的需要；而埙体由不規則的椭圓形而呈規則的平底卵形，当是为了取得更好的音质和便于放置。如果注意到商代后期陶埙形制一直保留到晚近这一事实，就可以断定我国陶埙形制早已基本上定型于商代后期。

从质料方面来看商埙，据目前所知，有陶、石、骨(象牙)等三种，其中以陶制品为最常見。

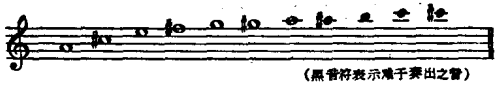
商埙多无紋飾，但也有飾以交叉形划紋的。另外，还有在埙底刻有器主名号的。

前民族音乐研究所曾对郑州銘功路商代前期文化遺址出土的一音孔陶埙試行測音，其結果如譜五所示，只能发出构成一个純四度的两个音来。

譜 五

又曾对輝县琉璃閣区商代后期墓葬出土的两个小陶埙試行測音(同墓出土的大陶埙，因吹口殘損，未測)，結果是这两个小陶

埙发音完全相同，可得出三十二个按孔方法和十一个高度不同的音来(譜六)。



譜 六

这个試測結果表明，它們是一种相当进步的旋律乐器，并从而看出当时的音阶調式已較前有显著的发展；而其发音的一致性，則显示出当时埙的制造已趋向規格化。

商代吹奏乐器之未見考古实物而見于甲骨文的有以下几种：

龠 我們在上章里曾經提到甲骨文有象形字的龠，龠是一种編管的旋律乐器。現在我們可以根据上述的一些商代旋律乐器来推測，龠发展到商代后期当至少具有三管。

龢 甲骨文的龢作龠。郭沫若說："龢之本义必当为乐器，由乐声之諧和始能引出調义，由乐声之共鳴始能引伸出相廱义。"又說："《尔雅》云：'大笙謂之巢，小笙謂之和'，此即龢之本义矣。当以龢为正字，和乃后起字。字之从龠，正表示其为笙，故此亦正可为互証。蓋由龠可以知龢，由龢亦可以返知龠也。"❶ 这实乃卓見。

根据前述理由，我們推測商代后期的龢也当至少具有三管。

言 甲骨文有言字，作𠯑或𠯑。郭沫若說："《尔雅》云'大簫謂之言'，案此当为言之本义。"又說："言之丫若丫，即簫管也，从口以吹之。又无形之字必借有形之器以会意，……和之借为笙，……声音亦无形之无物也，故……音之借为言，其意若曰……以口吹簫，

❶ 郭沫若：《甲骨文字研究》92頁，科学出版社1962年版。

舌弄之而成音也。”❶

关于商代的弦乐器，迄今还未发現任何考古实物❷。不过，甲骨文中有乐字作𤇾，罗振玉說是“从絲附木上，琴瑟之象也。或增‘𠂤’以象調弦之器，犹今彈琵琶、阮咸之有撥矣。”❸郭沫若更进而說：“乐之本义为琴，乃引伸而为音乐之乐与和乐之乐也。引伸之义行而本义轉廢，后人只知有音乐和乐之乐，而不知有琴弦之象。”❹

如果这些考釋是正确的話，似乎可以設想商代弦乐器的制作已經脫离原始阶段，因为它的弦已經进步到用絲制。据此上溯，至少原始时代末期已經有了弦乐器。当然，这种設想还要耐心地等待新的考古发現来支持。

总上所述，可知商代已能基本上掌握各种发音原理、各种材料的物理性能以及相当高的工艺技术，因而能制造出多种多样的乐器，并为后世乐器的发展奠定了初步而坚实的基础。

根据商代的阶級情况来判断，多种多样的商代乐器必定是通过奴隶們的劳动和智慧而創制出来的；但是，象钟、鏞这样貴重的青銅乐器只能为奴隶主阶級所占有，而人民所能享用的恐怕只是象塤、籥这类材料普通而制造簡易的乐器。

关于商代后期的音阶調式，曾在前面附带地談到一些，下面想

---

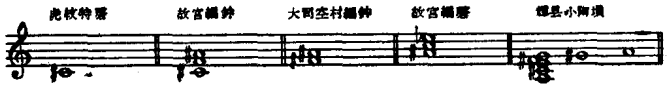
❶ 郭沫若：《甲骨文字研究》94、95頁。科学出版社1962年版。

❷ 有人把考古发現中的商代长片状玉器叫作“琴撥”，因无共存的有关实物作証，所以不敢遽然信从。

❸ 罗振玉：《殷虛书契考釋》（增訂本）卷中，40頁。

❹ 郭沫若：《甲骨文字研究》92頁。科学出版社1962年版。

結合一些有关的問題作进一步的叙述。为了便于叙述，先将前举有关的測音資料綜合列为一譜如下(为了便于比較，除虎紋特磬外，其余均移低八度。又輝县小陶塤难于奏出的四个連續半音暫不列入)：



譜 七

根据这少数測音資料，可知商代后期的音乐多是用三、四个音組成的音阶或調式来构成的，而其音阶調式至少有四、五种之多。如果說上举各种旋律乐器所奏出的音阶調式之所以不同，是为了适应各种不同音阶調式的乐曲的需要，就可以进一步推知每件乐器所演奏的乐曲当多是一調到底。不过，我們还应当注意到，輝县小陶塤至少具有由 $a^1 \cdot {}^{\#}c^2 \cdot e^2$ 音阶調式轉換到 $a^1 \cdot {}^{\#}c^2 \cdot {}^{\#}f^2$ 或 $a^1 \cdot {}^{\#}c^2 \cdot e^2 \cdot {}^{\#}f^2$ 等音阶調式的可能性。

这两个輝县小陶塤的发音特别值得注意，这不仅因为它們音数多和发音相一致，还因为它們能奏出八个連續半音。如果由 ${}^{\#}f^2$ 起以上四个音确实被殷人使用的話，則其音阶調式已經接近周代。至于难于奏出的四个連續半音，虽然目前还不能肯定它們有多少实际意义，但也不应遽然断定它們毫无被使用的可能。

这两个小陶塤明白地显示出，商代后期已有半音观念的出現。

这两个小陶塤的 a^1—e^2、故宮編磬的 ${}^{\#}a^1$—${}^{\#}d^2$ 和郑州銘功路出土商代前期陶塤的 d^3—g^3，显然是主音和屬音的純五度关系，上章所举荆村二音孔陶塤的 e^2—b^2，也是主音与屬音的純五度关系；故宮編钟的 f^2—${}^{\#}a^2$、大司空村編钟的 ${}^{\#}f^2$—${}^{\#}a^2$、故宮編磬的 ${}^{\#}a^2$—c^3 及 c^3—${}^{b}e^3$ 和两个輝县小陶塤的 a^1—${}^{\#}c^2$ 及 ${}^{\#}c^2$—e^2 等都是三度关

系，上章所举荆村一音孔陶埙的$^{\#}c^3$—e^3和荆村二音孔陶埙的b^2—d^3也是三度关系。这些事实表明，五度諧和及三度諧和观念的出現实在商代以前，这两种音程或諧和关系之所以常在原始时代及商代的音阶調式中出現，大概是因为它們具有决定調性的功能。

从譜七中还可以看出，至少$^{\#}c$、$^{\#}f$、$^{\#}a$各有一些共同音，其中特别值得注意的是两个輝县小陶埙发音的一致性。这些現象当非出于偶然，可能商代后期已具有一定的标准音或絕对音高的观念。不难設想，在商代，經过长期的音乐实踐，特别是乐器的合奏、伴奏及乐器的制造，使人們逐漸意識到标准音或絕对音高的必要性和重要性，从而逐漸培养起人們的标准音或絕对音高的观念。

商代后期已經有了若干种音阶調式，并在各种不同程度上具有半音、五度諧和及标准音或絕对音高的观念，而且两个輝县小陶埙还具有轉換音阶調式的可能性，这就为十二律的出現准备了必要的前提条件。

若从十二律观点来看那两个輝县小陶埙的話，它們已具有九律，仅缺d、$^{\#}d$、f三律。其实，如果从商代后期音阶調式的多样性来着眼的話，这只是这两件乐器本身的問題，而不是商代后期有无这三律的問題，例如故宫編钟、編磬就有$^{\#}d$和f二律。

商代后期既然具有創造十二律的必要的前提条件，那么，当时是否眞地去进行理論上的研究和概括而創立十二律及其学說呢？目前由于資料限制，还不能作出肯定的回答。但是，我們可以作出这样比較有把握的推論，即我国古代十二律及其学說的产生是有其独自而长远的历史基础的，而这一基础早已奠定在商代后期。据此可見，那种认为我国古代十二律及其学說是源自希腊毕塔哥拉斯的說法，在这些鉄的事实面前是不攻自破的。

五、結 束 語

在商代，随着社会生产和阶級对立的发展，进一步地扩大了社会分工，也进一步地加强了脑力劳动和体力劳动的对立，因而使得一部分人能以专門从事音乐工作，并从而使音乐获得了显著的发展和提高。

商代的奴隶主貴族，在殘酷的奴隶制和神权統治的基础上去尽力占有音乐发展的成果，一方面使之成为統治人民的一种手段，另方面又使之成为他們享乐的一种工具。

就是在这样的历史条件下，使得商代有了繁盛的音乐歌舞和多种多样的乐器，产生了比較成形的各种音阶調式以及一些程度各自不同的諧和观念、半音观念、标准音或絕对音高观念等，也举办了一定的音乐教育事业，这就为我国音乐文化的发展奠定了初步而坚实的基础。

商代音乐文化发展的高度表明了商代音乐文化在当时是站在世界前列的。

第二章主要参考书目

恩格斯(張仲实譯)：《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社，1954年版。

恩格斯(吳黎平譯)：《反杜林論》，人民出版社，1956年版。

列宁：《国家与革命》，《列宁全集》第二十五卷。

中国科学院考古研究所：《新中国的考古收获》，文物出版社，1961年版。

郭沫若主編：《中国史稿》第一册，人民出版社，1962年版。

王玉哲：《中国上古史綱》，上海人民出版社，1959年版。

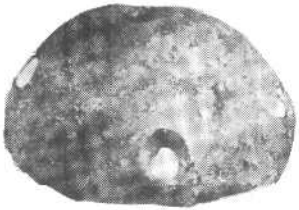
郭沫若：《甲骨文字研究》，科学出版社，1962年版。

郭沫若：《殷契粹編》，日本东京文求堂书店，1937年版。

陈梦家：《殷虛卜辞綜述》，科学出版社，1956年版。

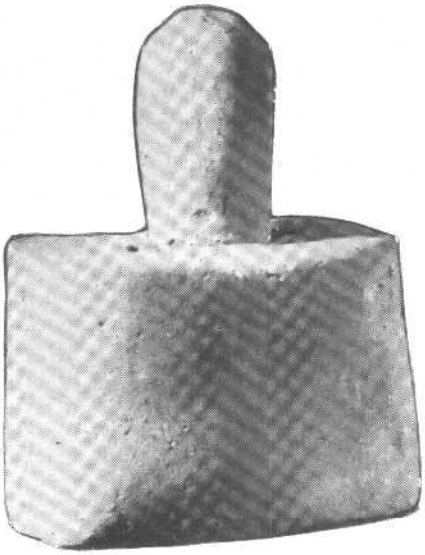
胡厚宣:《殷墟发掘》,学习生活出版社,1955年版。
《考古学报》,科学出版社。
《考古通訊》,科学出版社。
《考古》,科学出版社。
《文物》,文物出版社。
《国語》,《四部备要》本。
《十三經注疏》,点石斋据阮氏文选楼原刻石印本。
《史記》,《四部备要》本。
孙詒让:《墨子閑詁》,《諸子集成》本。

图　版　一

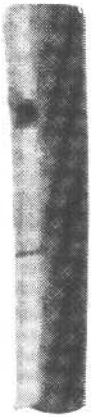


1. 临洮寺窪山出土“陶鈴”側面

2. 同前底部
（以上均采自夏鼐《考古学論文集》图版拾伍3、4）



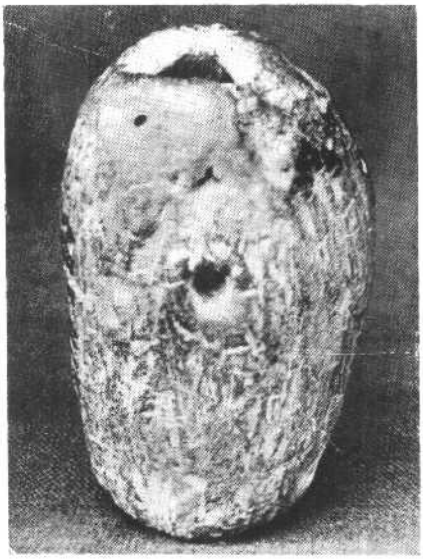
3. 陕西长安县客省庄龙山文化遺址出土“陶钟”（历史博物館贈印）



4. 江苏吳江梅堰出土“骨哨”
（采自《考古》1963年6期，图版肆，22）

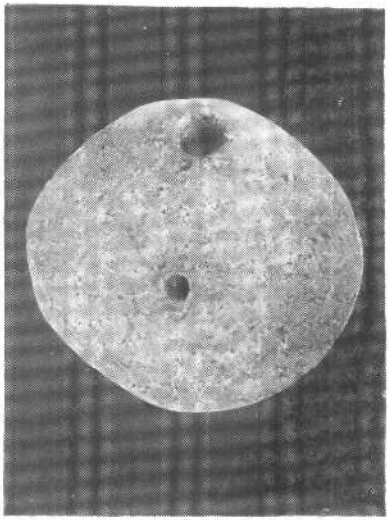
图　版　二

1. 山西万泉荆村出土无音孔陶埙



2. 同前一音孔陶埙

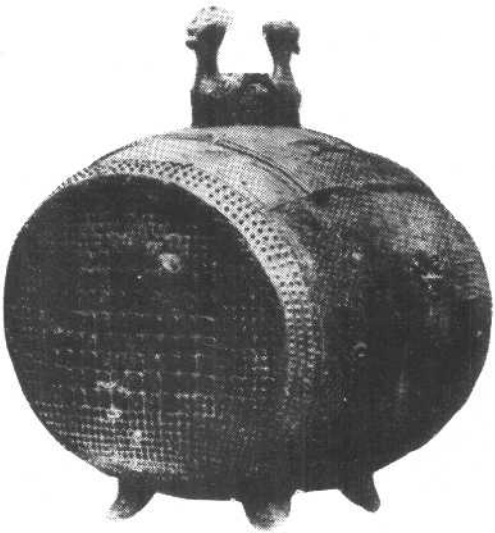
3. 同前二音孔陶埙
（以上均系山西省博物館贈印）



4. 南京安怀村出土陶埙
（采自《考古通訊》1957年5期，图版肆，8）

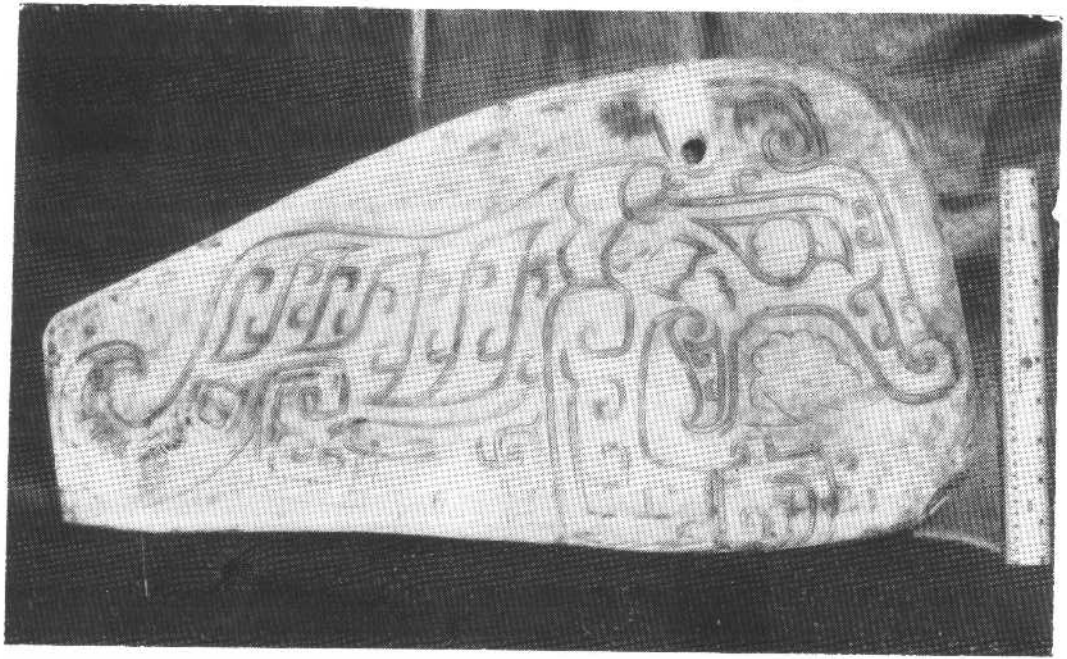
图　版　三

1.　商代求雨之舞卜辞拓片
（采自黄濬《鄴中片羽初集》卷下40·5）



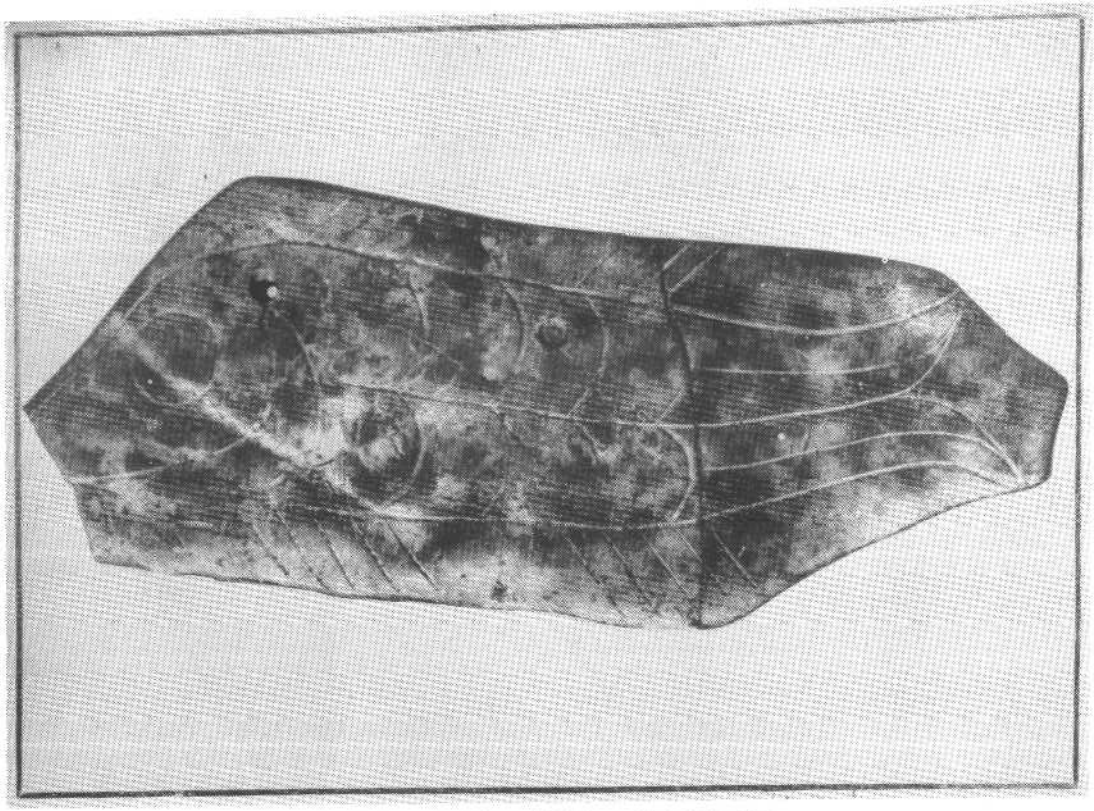
2.　商代双鳥饕餮紋銅鼓
（采自《梁屋清賞》130图）

图　版　四



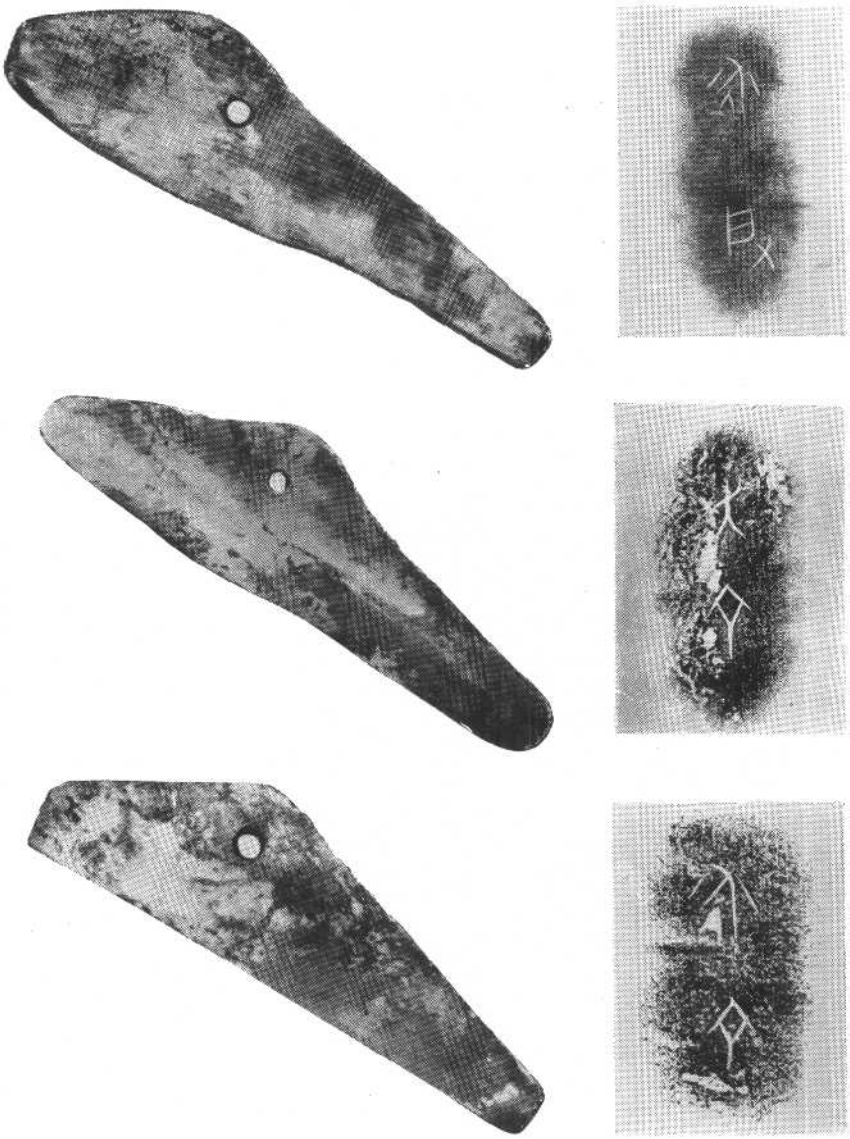
安阳武官村商代奴隶主貴族大墓出土虎紋特磬（故宫博物院贈印）

图　版　五



商代魚形特磬（采自《鄴中片羽二集》卷下34頁）

图　版　六



故宫博物院所藏商代編磬及其銘文拓片（采自《双劍誃古器物图录》卷下17—19頁）

图　版　七

安阳大司空村殷墓出土編钟
（中国科学院考古研究所贈印）

图　版　八

商代貯钟

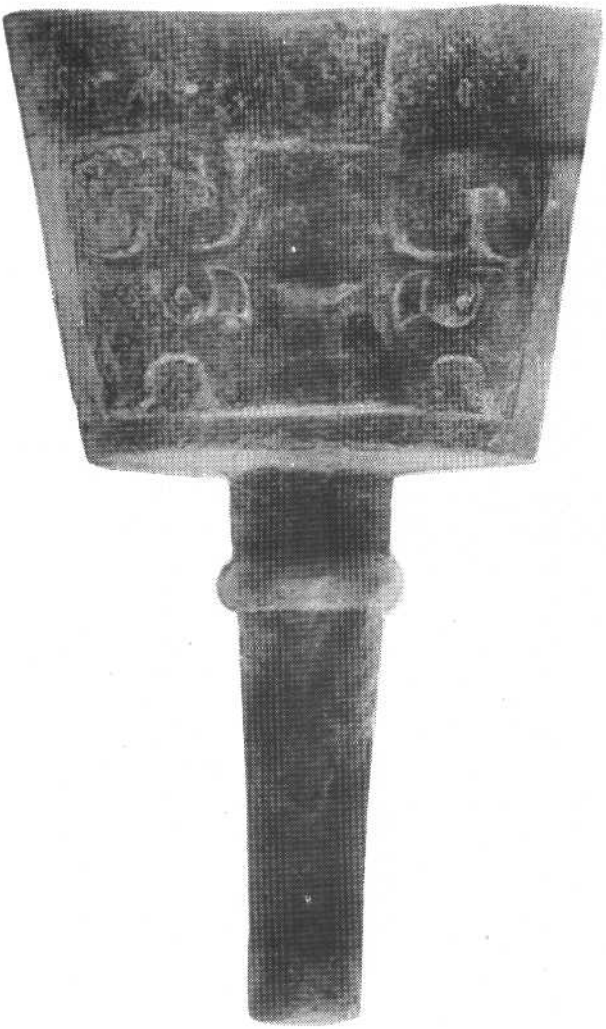
（采自商承祚《十二家吉金图录》貯2）

图　版　九

商代亚矣钟

（采自《尊古斋所見吉金图》1·20）

图　版　十



商代毕钟
（采自《善斋彝器图录》19）

图 版 十 一

安阳大司空村殷墓出土編钟之一枚
（采自《考古通訊》1958年10期，图版叁，15）

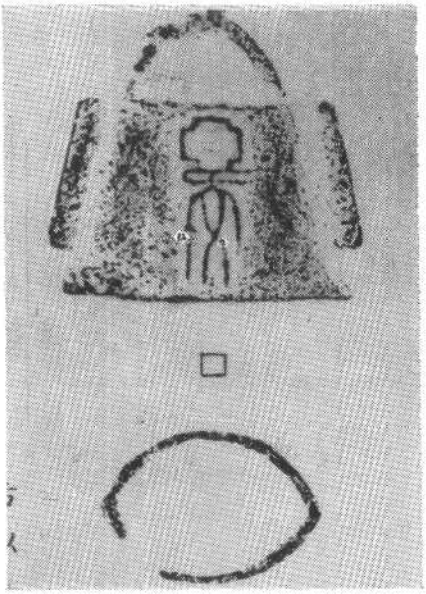
图版十二

故宫博物院所藏商代饕餮紋鼎
（故宫博物院贈印）

图 版 十 三

湖南宁乡杏村灣师古寨出土商代象紋鐘
（湖南省博物館贈印）

图 版 十 四

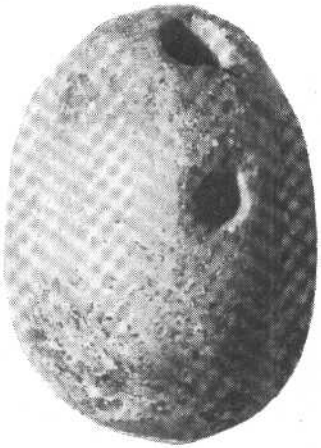


商代亚天鈴及其銘文和鈴口的拓片
（采自商承祚《十二家吉金图录》双 8 ）

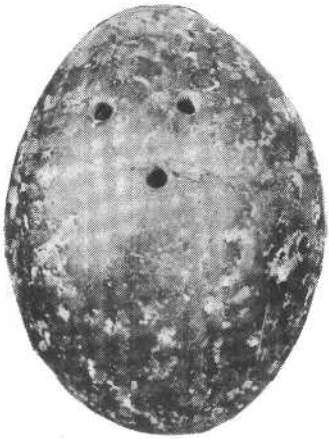
图 版 十 五

安阳大司空村殷墓出土各式銅鈴
（中国科学院考古研究所贈印）

图 版 十 六

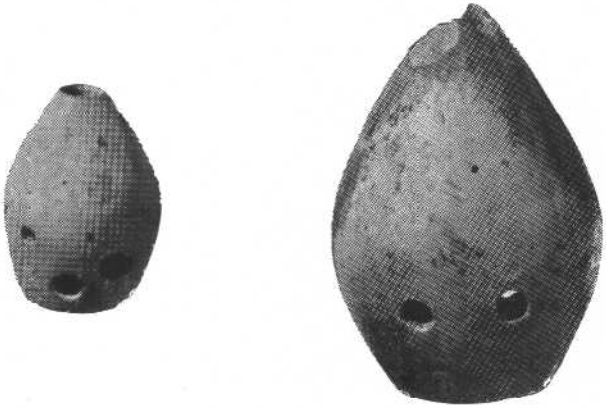


1. 郑州銘功路商代遺址出土一音孔陶塤



2. 郑州二里崗商代遺址出土三音孔陶塤
（以上均系河南省文物工作队贈印）

图 版 十 七



輝县琉璃閣区殷墓出土大小陶埙

（中国科学院考古研究所贈印）